

BLOD OG GRENSER

*En undersøkelse av utvalgte motiver
på sen-etruskiske askeurner fra Volterra og Chiusi.*

Marianne Jansen



Masteravhandling i arkeologi
Institutt for Arkeologi, Konservering og Historie
Det Humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2010

FORORD

Bakgrunnen for denne undersøkelsen kommer av egen interesse. Etruskologi er ikke et emne som er del av studieplanen ved Universitetet i Oslo, og jeg har vært nødt til å starte fra bunnen av. Gjennom studieforløpet ble det klart for meg hvor mye vekt det er blitt lagt på den greske innflytelsen i de etruskiske studiene. Jeg ønsker derfor å bringe etruskernes tanker og ideer om døden fram i lyset. Deler av undersøkelsen er et noe uutforsket område, men jeg mener det ligger mye mer bak de forskjellige urnerelieffene enn tidligere antatt og dette et nærmere studie. Jeg har så langt det lar seg gjøre brukt norske oversettelse og ord, som for eksempel navn på graver. Der det ikke lar seg gjøre med norske oversettelser er de italienske navnene brukt, som Giocolieri-graven og Orcus-gravene.

Jeg ønsker å gi en stor takk til min veileder J. Rasmus Brandt som har vært meget tålmodig med meg de siste månedene. Han har oppmuntret meg til å prøve nye teorier ved å gå bort fra de gamle konvensjonene. Dette har gitt meg stort spillerom. Marina Prusac Lindhagen fortjener også en stor takk for at hun fikk meg inn på ideen om å skrive om etruskiske askeurner.

Videre takker jeg Det norske institutt i Roma for fagstipend og et langt opphold i Roma. Foruten oppholdet ville det ikke vært mulig å skrive undersøkelsen. Takker også Germana Graziosi, bibliotekaren ved instituttet i Roma, for all hjelp og for å få meg inn på det Amerikanske Akademiet når nøden var størst.

Min familie har støttet meg hele veien, både mentalt og økonomisk. Deres og mine venners utrolige støtte og oppmuntring underveis har vært uvurderlig. De har hele tiden hatt troen på meg og jeg vet ikke hva jeg skulle gjort uten dem. En siste takk kommer til Hege Rutgersen for hennes støtte, tålmodighet og korrekturlesing.

INNHALDSFORTEGNELSE

Forord	3
Innholdsfortegnelse	5
1. INTRODUKSJON	7
1.1 Innledning	7
1.2 Forskningshistorie	10
1.2.1 Skriftlige kilder og deres ”short comings”	11
1.2.2 Etruskiske skriftlige kilder	14
1.2.3 Gravene	15
1.2.4 Gravelementene	16
1.2.5 Demon versus ånd	18
1.2.6 Tolkninger av urneelementer i henhold til gresk og romersk opprinnelse	19
1.2.7 Nyere tids forskning	21
1.3 Avgrensning	23
2. PROBLEMSTILLING, TEORI OG METODE	25
3. EMPIRI – URNENE OG DERES MOTIVER	31
3.1 Innledning	31
3.2 Realia	34
3.3 Beskrivelser av urnemotivene	35
3.3.1 Motivgruppe 1 - Helten med plogen	35
3.3.1.1 Gruppe A	35
3.3.1.2 Gruppe B	36
3.3.2 Motivgruppe 2 - Eteokles og Polyneikes	36
3.3.3 Motivgruppe 3 - Tre som våpen	39
3.3.4 Motivgruppe 4 - Offerscene med avkappet hode	40
3.3.5 Motivgruppe 5 - Gladiatorkamper	42
3.3.6 Motivgruppe 6 - Porten til Underverden	42
3.3.7 Motivgruppe 7 - Apotropeiske dyr	42
3.4 Oppsummering	43

4. ANALYSE	45
4.1 Innledning	45
4.2 Romersk versus etruskisk	45
4.3 Å lese relieffene	50
4.4 Tolkninger av urnerelieffene	52
4.4.1 <i>Blod og blodutgytelse</i>	52
4.4.2 <i>Liminal avgrensing og beskyttelse</i>	63
4.5 Diskusjon	68
5. KONKLUSJON	75
Litteraturliste	79
Illustrasjonsliste	89
Illustrasjoner	91

1. INTRODUKSJON

1.1 INNLEDNING

På Kulturhistorisk Museum i Oslo finnes det en etruskisk askeurne (Inv.-Nr. C42477) (*Fig. 1*). Urnen stammer fra Chiusi området i innlandet nordøst for Roma. Motivet på urnen, *Helten med plogen*, var meget populært og er funnet på mange urner som hovedsakelig stammer fra 2. og 1. århundre f. Kr.

Urnene ble brakt til Norge av Ingvald Undset, og en eller annen gang etter hans død i 1893 kom urnen til å bli en del av Oldsaksamlingen i Oslo (Marstrander 1966:7). Undset hadde anskaffet seg urnen på en av sine reiser i Italia, mest sannsynlig under hans besøk i Chiusi i 1883 (Sande 1997:74). På grunn av lite registrering var det på et tidspunkt spørsmål om urnen i Oldsaksamlingen virkelig var den Undset hadde tatt med seg, noe hans datter Sigrid kunne bekrefte i et brev til museet. Hun bekreftet også at urnen var anskaffet i Chiusi (Sande 1997:68).

Etruskeren, hvis aske lå i urnen, kom antakeligvis fra Chiusi området, ettersom det kun er fra dette området at urner med dette spesielle motivet kommer fra¹. Chiusi var dog kun en liten del av Etruria. På det meste strakk det etruskiske riket seg fra Napoli-bukta i sør til Po-dalen i nord, men deres hovedområde var nord for Tiberen og sør for Arno, altså mer eller mindre dagens Toscana, nordlige Lazio og deler av Umbria (de Grummond 2006:1).

Den etruskiske tidsperioden kan deles inn i fem hovedfaser.

- Tidlig-etruskisk periode
 - Villanova 1000 – 750/700 f. Kr.
 - Orientaliserende 750/700 – 600 f. Kr.
 - Arkaisk 600 – 450 f. Kr.
- Mellom-etruskisk periode 450 – 325/300 f. Kr.
- Sen-etruskisk periode 325/300 – 1. århundre f. Kr.

¹ Urnen bærer en upublisert innskrift, *vl·ane vezra:laurstia*.

I år 90 f. Kr. ble Etruria fullstendig innlemmet i det romerske riket som nok en region og alle etruskere ble romerske borgere (de Grummond 2006:xi; Massa-Pairault 2000:265; Spivey 1997:160).

Urnen i Oslo stammer fra den sen-etruskiske perioden. Motivet viser en mann bevæpnet med plog som kjemper mot tre krigere². Det finnes to varianter av dette motivet og det er registrert henholdsvis 130 og 8 eksemplarer av de to versjonene (Marstrander 1966:14, 16)³. Det ene motivet viser fire, det andre fem figurer. Det femte elementet som dukker opp er en kvinnelig bevinget figur. Dette er Vanth, en etruskisk demon fra Underverden.

Hva motivet faktisk betyr er usikkert. Marstrander foreslo at det lå en gresk-mytologisk forklaring bak. Han mente motivet viste den greske helten Echetlos som kjempet mot perserne ved Marathon, og at motivet kom til Etruria gjennom reproduksjoner av den greske billedkunsten.

Motivet må være kopiert i gresk billedkunst gjennom flere hundre år, men kanskje først og fremst fordi etruskerne selv ofte misforstod og forvansket de greske forbilder. De opptok komposisjonen, men tilegnet seg ikke det til grunn liggende myte- eller sagnstoff (Marstrander 1966:21).

Marstrandens tolkning av motivet er delt av flere forskere og de greske tolkningene dominerer. I tillegg finnes tolkninger med romersk historisk opphav og lokale etruskiske hendelser, hendelser som viser til en sosial eller politisk historisk kontekst. At det foreligger mest greske tolkninger er ikke overraskende. En tendens i studiet av etruskerne har vært å tilegne mange motiver, og kunst generelt, gresk opprinnelse. Det skal ikke benektes at etruskerne lot seg influere av grekerne, for det var mye påvirkning og innflytelse fra Hellas. Men Etruria ble aldri kolonisert av grekerne slik andre områder ble (Spivey 1997:12). De beholdt dermed mange av sine egne skikker i forbindelse med, for eksempel, gravritualer og gravlegginger.

² Urnens mål er L: 30,5 cm, H: 21,5 cm. Bredden er ikke oppgitt (Marstrander 1966:9).

³ Det er en mulighet for skrivefeil hos Marstrander. I følge Körte (1916) var det omtrent 120 av motivgruppen som viser fire figurer. Samtidig er det en mulighet for at antallet har økt ettersom tallene stammer fra 1916 og 1966.

Den greske innflytelsen kan heller ses som et hjelpemiddel til å uttrykke rådende tanker og ideer i Etruria. I gravkonteksten ble tankene og ideene ofte relatert til Underverden og livet etter døden, og dette kom til syne gjennom etruskiske elementer, som Vanth, som var inkorporert i gresk-mytologiske avbildninger. Flere elementer ble tatt i bruk i både veggmalerier og urnerelieffer som symboler for etruskernes ideer og tanker om livet etter døden. Etruskerne var spesielt opptatt av hva som skjedde etter man døde og hvordan de avdøde kunne komme seg trygt fram til sitt siste hvilested. Individens tanker og ønsker om hvordan Underverden var, preget gravkunsten, i form av avbildninger av ritualene utført ved graven.

Tolkningene av *Helten med plogen* er ikke enestående i sitt slag. Mange insisterer på at det må ligge en gresk eller romersk myte bak. Urnerelieffer og veggmalerier blir tolket ved å sette dem inn i en kjent historisk kontekst og på grunn av lite etruskiske skriftlige kilder til å understøtte etruskiske tolkninger, blir denne konteksten ofte gresk eller romersk. Men er det virkelig riktig å se etruskiske objekter i lys av andre folkeslags eller samfunns historiske hendelser? Etruskiske objekter må ses i sammenheng med konteksten de blir funnet i, det vil si den etruskiske gravkonteksten, ikke den greske eller romerske. Finnes det andre modeller til å forstå og tolke urnerelieffene på?

Hvis vi i stedet for å lese avbildningene i forhold til en kjent eller ukjent gresk myte skal se på dem som uttrykk for etruskernes forhold til døden, må vi gå inn i de etruskiske gravritualene og undersøke hvilke fellesnevner disse har. Romerne, som tok mange av sine gravskikker fra etruskerne, er en av våre kilder til forståelse av etruskiske gravritualer, men også nyere studier av gravmaleriene i Tarquinia har hjulpet til med å belyse gravritualer og etruskisk dødsideologi ved å sette maleriene i en ideologisk kontekst gjennom bruk av liminalitetsteori. De romerske gravleggingene fremstår som en *rites de passage* etter van Genneps trefase-modell: atskillelse, overgang og gjenforening. Den interessante fasen er overgangsfasen mellom dødsøyeblikket og selve jordleggingen. Fasen kalles også liminalfasen og var viktig for både den avdøde og de etterlatte.

Er det mulig ved å bruke liminalitetsteori å tolke urnerelieffene som uttrykk for etruskernes dødsideologi og gravritualer?

1.2 FORSKNINGSHISTORIE

Det største kildematerialet vi har til forståelse av etruskerne er gravkonteksten.

Gravarkitektur, veggmalier og urner er de mest fremtredende materialene. Innen tidligere studier har tendensen vært å fokusere på disse materialene individuelt. Få studier har fokusert på å se de forskjellige gravmonumentene i sammenheng med elementene eller objektene i gravkonteksten. Dette har ført til at materialene blir avskilt fra den konteksten de blir funnet i (Izzet 2007:18). Skal man forske på etruskisk dødsideologi og gravritualer er det viktig å se de forskjellige kildene i forhold til hverandre og finne felleselementer i gravkonteksten som kan hjelpe til med å forklare etruskernes ideer og tanker om døden.

I den sen-etruskiske perioden var det en oppblomstring av steinurneproduksjon. Urner ble masseprodusert i forskjellig materiale og motiver. Volterra og Chiusi var to av de tre byene som spesialiserte seg på slik produksjon. Byene lå nord i Etruria hvor både kremasjon og inhumasjon ble praktisert, men kremasjon var den regjerende gravformen siden Villanova-perioden (Davies 1977:16). De tidligste urnene var formet som hus som miniatyrbilder av de levendes boliger, de kunne være kanopiske med menneskelige former og trekk⁴ eller ha mer enkle bikoniske former. Gjennom de forskjellige utformingene skulle urnene fungere som et oppholdssted for den avdøde, samt gi den avdøde menneskelig form på reisen til Underverden (Bonfante 1986:268; Jannot 2005:55). På denne måten fikk den avdøde et evig sete, eller plass for sjelen, og ens individualitet overlevde uansett hvor en var plassert eller gravlagt (Pallottino 1955:169).

De masseproduserte rektangulære eller firkantede urnene dukket opp i den sen-etruskiske perioden. I Volterra finnes det i dag omtrent 1000 urner og kun ett par kan dateres til tidligere enn 300-tallet f. Kr. (Banti 1973:35). De tidligste av disse urnene var dekorerte med rosetter eller rene dekorative motiver. Figurative motiver dukket opp senere, samtidig som i Chiusi, i tiden rundt 350 f. Kr., og var dominerende fram til 200 f. Kr. I den sen-etruskiske perioden ble det lagt mer og mer vekt på å knytte greske myter sammen med menneskelige situasjoner (Brilliant 1984:51). Av de omtrent 1000 urnene i Volterra viser 40% scener fra gresk mytologi eller drama (Haynes 2000:365). Dette har ført til at det innen den mytologiske beholdningen er identifisert omtrent 52 forskjellige motivtyper (Brilliant 1984:44). Relieffene

⁴ Urner med slik form er spesifikke for Chiusi i perioden 630-600 f. Kr. (Briguet 1986:127; Torelli 2000:583.132).

kan deles inn i tre kategorier etter hvor vidt de viser mytologiske, ikke-mytologiske eller legendariske motiver.

Vi er derfor etterlatt en mengde urner med en stor variasjon av relieffer. I for eksempel Inghirami-graven fra Volterra fantes det en mengde urner da den ble åpnet i 1861. Urnene viste en så stor variasjon av mytologiske relieffer at det var snakk om en kumulativ samling hvor hver urne var personlig, og ikke en intensjonell samling som skulle fortelle en historie (Brilliant 1984:22). Urnene representerte dermed hvert individ i graven og relieffene var valgt ut etter personlige preferanser av hvordan man ønsket å bli representert i døden.

Da de første urnene ble funnet og undersøkt i Volterra i begynnelsen av 1700-tallet og det påfølgende århundret, ble det antatt at litterære sykluser var hovedkildene til motivene på urnene. Videre ble det antatt at det var grekerne som hadde billedgjort disse syklusene gjennom malte illustrasjoner og representasjoner. Det innebærer at grekerne videreførte fortellingene til andre media og til etruskerne. Etruskerne på sin side tok imot fortellingene i utdragsform eller de foretok dette utvalget selv og tilpasset dem i sin gravkunst (Brilliant 1984:21).

Etruskisk myte og religion ble forstått som en refleksjon av den greske, og i tolkninger av motivene er de blitt undersøkt på grunnlag av det som var kjent. Ukjente detaljer ble oversett eller antatt feilaktige. I og med at forskere søkte etter kjente greske myter, så de også etter versjoner som ville korrespondere med standardversjonene av mytene. Det vil si at de greske elementene ble tolket, mens de etruskiske ble ignorert. På motiver hvor mytene viste store variasjoner ble det antatt at etruskerne hadde vært late, ignorante eller skjodesløse i fremstillingene (de Grummond 2006:xii).

Variasjoner eller endringer kunne dog dukke opp også i greske avbildninger av myter, men dette ble oversett av forskere. Det ble ikke rettet spørsmålstegn til *grekernes* kompetanse, kunnskap eller iver til å lage de forskjellige motivene (de Grummond 2006:xii).

1.2.1 SKRIFTLIGE KILDER OG DERES "SHORT COMINGS"

I motsetning til grekerne og romerne finnes det få skriftlige kilder etter etruskerne. Dette har ført til at forskere må ty til hovedsakelig romerske kilder for å få en forståelse av dem. Mye av det skriftlige materialet som etter sigende skal stamme fra etruskerne er skrevet eller oversatt

av romerske skribenter som skrev i enten slutten av sen-etruskisk periode eller senere (Richardson 1964:231). Det mange derfor kan ha trodd var rene oversettelser, kan i stedet være imitasjoner. Det vil si at tekstene var manipulerte etter skribentenes tid og tanker, og at oversettelsene ble tilpasset *deres* oppfatninger av livet og døden og at de skulle forklare *romerske* hendelser, ritualer, skikker og bragder. Tekstene ble dermed imitasjoner basert på romerske tilstander (Dumézil 1970:636, 640).

Such traditions as belong to the time before the city was founded, or rather was presently to be founded, and are rather adorned with poetic legends than based upon trustworthy historical proof, I purpose neither to affirm nor to refute (*Liv.ab urbe condita*. I).

Utsagnet fra Titus Livius beskriver hvor viktig det er å beholde et kritisk syn til fortidige kilder som kan ha blitt bearbeidet eller endret opp gjennom tidene. Samtidig beskriver han fallgruben mange senere forskere falt i da interessen for etruskerne økte på 1700 og 1800-tallet. 1800-tallets forskere var preget av det romantiske ønsket om å bringe antikken tilbake, og dessverre er mye av deres beretninger om de etruskiske funnene og deres tanker rundt disse, farget av dette ønsket. Nigel Spivey (1997) retter sterk kritikk mot tidligere forfattere og kunsthistorikere som han mente var preget av sine rosenrøde oppfatninger av etruskerne. På den motsatte siden av det rosenrøde bildet, finnes de som var overbevist om grekernes overlegenhet i Middelhavsområdet i antikken. Disse overbevisningene har etterlatt oss feilaktige beskrivelser og tolkninger av etruskerne. For mange var det på 1700-tallet også et nærmest hysterisk ønske om å tilegne all antikk kunst som ble funnet i Italia til etruskerne (Spivey 1997:187). Mye viste seg i ettertid å ikke stamme fra etruskerne i det hele tatt.

Overbevisningene om grekernes overlegenhet førte til at det lenge var antatt at etruskerne ikke hadde sin egen religion, mytologi eller kunst, men at de rett og slett hadde kopiert alt som var gresk. Spesielt religion og mytologi ble, som nevnt tidligere, sett som en refleksjon av den greske. Som et eksempel på hvordan etruskisk kunst ble sett på i de akademiske sirkler trekker Spivey (1997:11) fram kunsthistorikeren Bernard Berenson som hevdet at

It is improbable that in any case of these regions [Firenze], art, as distinct from artifacts, has been discovered which was not of Greek origin.... We can thus take it for granted that when a work of high order in the Greek mode appeared anywhere in the ancient world it was done by a Greek.... It has been the case at all times and in all places that the farther away from the generating centers of art, the more incompetent, the more distorted, and the more "original" the product. They [the Etruscans] manifestly had nothing to contribute except the originality and incompetence, and behind that, the resistance of crude craft habits.

Nyere tids forskning har rettet opp mye av dette bildet. Det stemmer at etruskerne lot seg inspirere av den greske kunsten, og mye av den etruskiske kunsten er utført av tilreisende grekere. Men det behøver ikke bety at etruskerne ikke hadde sin egen kunst eller ideer om hva de ønsket å uttrykk gjennom gravkunsten. En håndverker måtte, enten han var gresk eller etruskisk, tilpasse seg sine kunder. Han måtte gi dem noe de kunne forholde seg til. Hvis kjøperen ikke kjente motivene, ville han heller ikke bestille fra denne håndverkeren. Håndverkeren måtte avbilde etruskisk ideologi.

Det store utvalget av greske myter i den etruskiske gravkonteksten tyder på en kjennskap til de greske mytene, men ved å inkorporere etruskiske elementer ble den greske mytologien og kunsten brukt til å uttrykke etruskisk ideologi. Fortsatt er det dessverre en tendens til automatisk å gi all etruskisk kunst et gresk opphav. Det vil si at det må vise til en gresk mytologi eller at enkelte urnerelieffer må vise til en spesifikk gresk episode eller historisk hendelse. Med andre ord: overbevisningen om grekernes overlegenhet i Middelhavsområdet i antikken lever fortsatt den dag i dag.

Mange skriftlige kilder kan altså være upålitelige, enten de stammer fra det første århundret f. Kr. eller 1800-tallet. Alt skal derimot ikke forkastes og regnes som oppspinn, men et av de største problemene innen tolkninger av fortidige mennesker er at skriftlige kilder mangler. I tolkninger blir ofte deres tanker, ideer og ritualer tillagt nåtidige, eller forskerens egen tids tendenser, og den faktiske betydningen faller bort. I andre tilfeller kan en forsker i sitt forsøk på å tolke fortidige mennesker sette seg selv inn i objektets situasjon. I sitt forsøk blir forskeren blind for forskjellene som råder mellom de to verdenene (Hopkins 1983:204).

For å belyse et slikt eksempel trekker Victor Turner (1969:2) fram Bachofen som sa “German scholars propose to make antiquity intelligible by measuring it according to popular ideas of the present day. They only see themselves in the creation of the past. To penetrate to a structure of a mind different from our own, is hardy work”.

1.2.2 ETRUSKISKE SKRIFTLIGE KILDER

Vi har noen etruskiske skriftlige kilder. Hovedparten er innskrifter av formalistisk eller gjentakende form (Spivey 1997:7). Men i tillegg til disse innskriftene er det funnet rituelle og religiøse tekster. Vi vet derfor at det fantes bøker om døden, gravskikk og tankene om livet etter døden, *libri acheruntici* (Krauskopf 2006:66). Disse bøkene beskriver Underverden, vesenene som bor der, Underverdens geografi, dens ruter eller retninger og antakeligvis hvordan Underverden fungerte (Jannot 2005:34). Det meste av innholdet er derimot ukjent.

Disciplina Etrusca er en gruppe av tekster som tok for seg den etruskiske religiøse kunnskapen og går også under navnet *Libri rituales*. *Disciplina Etrusca* ble av etruskerne selv ansett *a posteriori* som den teoretiske grunnleggingen og rettferdiggjøringen av den etruskiske sivilisasjonen (Jannot 2005:3). Det spesielle med disse bøkene er at de tar for seg hovedsakelig en handling: ofring og ritualene tilknyttet. *Liber linteus*, en tekst datert til slutten av 100-tallet eller begynnelsen av 1. århundre f. Kr., er en liturgisk tekst. I denne teksten dukker ordet *nunthen* (offer) opp rundt 20 ganger, samtidig som *nuntheri* (man må ofre) er hyppig brukt i resten av *libri rituales* (Jannot 2005:34, 37). *Disciplina Etrusca* ga blant annet også presise instruksjoner om hvordan man skulle gravlegge de døde (von Vacano 1960:41-42). I tillegg til *libri acheruntici* fantes *libri fatales* og *libri exercitiales*, hvor den første tok for seg skjebnen til individer og grupper, den andre hvordan samfunn skulle styres, hvordan grunnlegge byer og takle militære affærer. Det fantes også bøker som var tilegnet nymfen Vegoia som tok for seg grensesetting (Jannot 2005:34). Det som derimot mangler er tekster som beskriver seremoniene assosiert med døden, og tekstene som forklarer ritene som kanskje kunne belyse overgangen til Underverden.

Martianus Capella og Piacenza-leveren forteller oss hvordan gudehimmelen var delt inn, slik at man vet hvor de forskjellige gudene holdt til og dermed hvem som stod bak forskjellige hendelser i naturen eller samfunnet. På grunn av den Brontoskopske kalender vet vi hva som ville skje dersom det lynte en spesiell dag (MacIntosh Turfa 2006:173). Martianus og

Piacenza-leveren er to av hovedårsakene til at vi i dag i det hele tatt har et bilde av etruskernes verdenssyn og deres inndeling av rom og grenser (Edlund-Berry 2006:118).

Vi vet derfor at det fantes mye etruskisk tekst, men de fleste av disse er mangelfulle og kan ikke fortelle oss noe nærmere om ritualene og seremoniene som hadde vært av interesse her. Og det gjør det enda vanskeligere å motbevise forskere som innstendig hevder at grekerne var overlegne i alt i antikken.

1.2.3 GRAVENE

Gravene er som nevnt den største arkeologiske kilden etter etruskerne og de er de mest fremtredende elementene i gravkonteksten. Vi er etterlatt monumentale graver i form av *tumulus*, fasadegraver, tønnehvelvede graver og kubeformete graver for å nevne noen. Variasjonen i gravtypene skyldes topografiske og økonomiske forutsetninger, men uansett gravtype hadde de én funksjon og det var å huse de døde. Gjennom gravarkitekturen ble etruskernes dødsideologi uttrykt med hjelp av veggmaleriene og annen gravdekor.

De monumentale gravene som inneholdt gravkammer med dører dukket opp på 700-tallet f. Kr. (Prayon 2000:337). Gravene var forebeholdt én person eller kjernefamilien innen aristokratiet. Kamrene tillot store rom for kunstneriske uttrykk av dødsideologien gjennom veggmaleriene. På 400-tallet endret kammerets utseende seg. I stedet for å huse få personer måtte gravene nå huse flere avdøde i både urner og sarkofager. Men på tross av endringene hadde gravene samme funksjon som før. De skulle huse de døde, trøste de etterlatte og tilfredsstille den avdøde med fasiliteter i graven (Oleson 1982:27, 29). Etruskernes dødsideologi var fortsatt den samme, men måtte uttrykkes på nye måter.

I tolkninger av den etruskiske gravarkitekturen mener Oleson (1982:97-98) at tidligere studier har vært overfladiske i sitt fokus. De har kun sett på enkeltelementer, slik som dekordetaljer, i stedet for å se på helheten, eller for eksempel, urneproduksjonen som et hele. For å kunne forstå gravarkitekturen bedre, og kanskje få et mer helhetlig bilde av gravskikkene og ritualene, må malerier, falske dører, skulpturer og urnerelieffer også med i tolkningene. Disse elementene var ikke enkeltstående deler av graven, men en subsidiær del av arkitekturen.

1.2.4 GRAVELEMENTENE

Noen av de mest fremtredende elementene i den etruskiske gravkonteksten er åndene fra Underverden, Vanth og Charun (*Fig. 2 og 3*)⁵. Disse, og etruskernes fascinasjon over døden og det som skjer etter, er noe det finnes få eksemplarer av til sammenligning i andre samtidige religioner eller samfunn (Toynbee 1971:11; von Vacano 1960:98). Det har ført til forskjellige tolkninger, og til en viss grad feiltolkninger. I stedet for å se på bruken av disse åndene i hele gravkonteksten og dermed deres generelle funksjon, er det blitt gjort analyser på individuelle demoner/ånder i spesifikke perioder (Small 1981:181).

Ved å studere disse åndene individuelt og tidsbegrenset går man også glipp av at det fantes andre elementer i gravkonteksten som innehadde samme funksjon som disse åndene, og som kan ses som en slags forgjengere til Vanth og Charun. De apotropeiske dyrene som var plassert ved inngangen til graven skulle se til at den avdøde kom trygt fram til sitt siste hvilested og de skulle beskytte den avdøde inne i graven (Winter 2009:69). Vanth og Charun beskyttet og fulgte den avdøde på hans reise gjennom landskapet i Underverden og så til at han kom trygt fram. Målet var banketten som ble holdt i Underverden og som kan ses som det siste hvilestedet for sjelen. I spesielt Chiusi fantes det andre beskyttende elementer ved graven: *cippi*. *Cippi* var steinskulpturer som enten var ovale, runde, formet som hus eller steler og de skulle vokte den avdøde inne i graven (Spivey 1997:84). Basen til en *cippus* kunne være dekort med relieffer med sfinkser, løver eller andre dyr (Levi 1935:16).

Den kvinnelige, bevingete figuren, som vi kjenner som Vanth, gjennomgikk flere betegnelser før hun endte opp med dette navnet. Til å begynne med ble hun tolket og betegnet som de greske erinnyer (hevngudinner). Dette er en gresk guddommelig term og idé som ble tillagt den etruskiske mytologien eller religionen (Small 1981:181). Denne betegnelsen ble senere forkastet og hun fikk et etruskisk navn, Lasa. Lasa er derimot en figur som ikke er assosiert med verken Underverden eller døden (Small 1981:181, 183). Lasa er ofte utstyrt med attributter som en flaske eller en *phiale*, hun er å finne i kjærlighets eller profetiscener og hun kan opptre påkledd, naken, med eller uten vinger og i et tilfelle er Lasa en mann (de Grummond 2006:171; Leland 2002:89).

⁵ De Ruyt (1934) og von Paschinger (1992) er bare noen av de som har foretatt inngående studier av de to åndene.

I studiene av de individuelle demonene/åndene ble de differensiert og innsnevret etter spesifikke funksjoner, og den kvinnelige, bevingete figuren endte opp med navnet Vanth (Small 1981:181). Vanth er oftest avbildet med en fakkel til å lyse opp veien, men kan også vises med en nøkkel som skal åpne porten til Underverden eller en skriftrull som sies å inneholde skjebnen til den avdøde (Toynbee 1971:12).

Charun er ofte blitt sammenlignet med den greske fergemannen Charon. Bortsett fra navnet er det få likheter mellom de to, og det er i Etruria funnet kun ett eksemplar som med sikkerhet kan identifiseres som den greske Charon (de Grummond 2006:214). På veggmaleriet i De blå demoners grav, ca. 430-420 f. Kr., Tarquinia, vises Charon utstyrt med en åre, en åre som skal brukes til å styre båten. Charun på sin side avbildes med en hammer som skal åpne og lukke porten til Underverden (Serra Ridgway 2000:308). Hammeren kan også ses som et hjelpemiddel til å kjempe bort farer som dukker opp på veien gjennom landskapet i Underverden, og i noen tilfeller er den brukt til å slå den avdødes sjel i hodet (de Grummond 2006:215). Den siste handlingen kan tolkes som en straff for den avdøde, men i visse samfunn ble en slik handling utført for å inkorporere den avdøde i de dødes verden (New Guinea), eller den skulle symbolisere en fysisk atskillelsesrite fra de levendes verden (Liberia, Kongo) (van Gennep 1960[1908]:174-175).

Det mest kjente trekket ved den greske Charon er mynten som ble lagt igjen i graven som betaling til fergemannen. Noe slikt er ikke funnet i den etruskiske gravkonteksten og indikerer at dette ikke er et element eller en figur som etruskerne tok over fra grekerne, eller at Charun er en kopi av Charon. Samtidig er bruken av mynter til Charon i mindretall i graver fra det klassiske Athen. Av gravene som Morris (1992:106) tok for seg var det kun 5 % som inneholdt slike mynter. Kanskje er det en indikasjon på hvor lite dette ritualet var utbredt i Hellas også.

I Orcus II-graven⁶ i Tarquinia, ca. 350 f. Kr., dukker en annen mannlig figur opp. Figuren går under navnet Tuchulca. Han vises med slanger, nebbliknende nese, eselører og vinger. Huden er av blålig farge, med hint til nedbryting og død. Slik er også Charun fremstilt ved flere tilfeller, blant annet i den litt tidligere Orcus I-graven fra ca. 375 f. Kr. (Steingraber 2006:192). Tuchulca kan være en annen fremstilling av Charun (Haynes 2000:277). I Orcus

⁶ Orcus er det latinske ordet for dødens rike og dødens hersker.

II-graven vises Tuchulca i det han truer These/Thesevs. Dersom det ble avbildet straff i den etruskiske gravkunsten var det alltid etter gresk modell og det var greske helter som fikk gjennomgå (Krauskopf 2006:70). Med tanke på veggmaleriet i Orcus II-graven stemmer dette overens, og siden det er Tuchulca som utfører straffen kan det tyde på en annen figur med annen funksjon enn Charun. Dumézil (1970:694) hevdet at Tuchulca var Charuns hjelper.

Ettersom det finnes få sammenligningsgrunnlag til at Vanth og Charun skal være av gresk eller annen opprinnelse tyder dette på at disse er rene etruskiske elementer som ble inkorporert i de greske mytene. De apotropeiske dyrene og *cippi* som var plassert utenfor graven kan ses som forgjengere til Vanth og Charun, men som vi skal se senere ble de apotropeiske dyrene også brukt på urner fra den sen-etruskiske perioden. Ved å se på flere elementer i gravkonteksten finner man fellestrekk som kan hjelpe til med å forklare etruskernes dødsforestillinger bedre, eller vise at forestillingene var konstante og varte over tid.

1.2.5 DEMON VERSUS ÅND

Et av største problemene innen tolkninger av elementer i gravkonteksten er at åndene fra Underverden har fått betegnelsen demon. For mange assosieres dette ordet direkte med helvete, straff, tortur og noe ondt. Men det er ingenting etter etruskerne som tilsier at de trodde på en slik straff etter døden. Hvis det blir avbildet en form for straff er det, som vi så med eksemplet med Tuchulca, greske helter som blir straffet.

Assosiasjonen med demon som noe ondt dukket først opp i middelalderen og renessansen (Jannot 2005:62). Kirken delte verden inn etter himmel og helvete, og det var behov for å billedgjøre det onde som de hevdet ville skje med de som ikke fulgte kirkens regler. Termen demon for noe ondt dukket opp. Om de tok sin inspirasjon fra de etruskiske underverdensåndene er usikkert, men på grunnlag av dette er det enkelte som hevder at etruskerne var de første til å avbilde helvete, blant annet ved å betegne de avdøde som de dømte og de velsignede (Spivey 1997:168). I følge Douglas (2002:215) kommer flere religioner til kort når demonologi blir brukt som forklaring på alt ondt i eksistensen. En slik forklaring blir en ad hoc forklaring.

Ordet demon kommer av det greske *daimon*. *Daimon* har flere betydninger, men de dreier seg alle rundt gud/gudinne, guddommelig kraft og motsetningen god og dårlig lykke. I den greske

religionen er *daimon* som betegnelse ikke en egen eller spesiell klasse av guder eller guddommelige vesener. I stedet beskrives de som en spesiell type eller form for aktivitet. Det kan være kraften som dytter deg framover når det ikke finnes en navngitt kilde til kraften. Dersom noe går i mot en er det en *daimon* som tar del og når ingenting fungerer er det en *daimon* som står bak (Burkert 1985:180-181).

Gjennom Zeus` vilje ble menn av den gylne alder gjort om til *daimones* da deres tid var omme. Disse var usynlige og gode vesener som ga rikdom og fungerte som beskyttere av de dødelige (Burkert 1985:180). *Daimon* er derfor en mangefasert betegnelse som dekker både positive og negative aspekter. Det er en tilstand eller et hjelpemiddel som ikke kan navngis, eller noe man kan legge skylden på i uforklarlige situasjoner. Bruker man termen demon etter disse forklaringene er det mer passende, men jeg har valgt å kalle Vanth og Charun for ånder, nettopp på grunn av assosiasjonen demon/straff/helvete.

I følge Serra Ridgway (2000:313) må moderne tolkere kvitte seg med den anakronistiske assosiasjonen om Vanth og Charun som noe ondt. I stedet må de innrømme at de etruskiske demonene/åndene alltid dukker opp for å følge, samt oppmuntre, de døde og at de i gravkonteksten er avbildet som tålmodig ventende på dem. De er ikke ute for å skade de avdøde på noen måte.

1.2.6 TOLKNINGER AV URNEELEMENTER I HENHOLD TIL GRESK OG ROMERSK OPPRINNELSE

Etruskerne brukte lang tid på å billedgjøre sin religion, mytologi og forestillinger om døden. Årsaken kan skyldes at de lenge manglet både midler, kanskje evner eller inspirasjon til å gjøre dette. Gjennom grekerne fikk de kunnskapen til å billedgjøre tanker og ideer om livet etter døden. En måte å gjøre dette på var som nevnt å bruke greske myter og inkorporere etruskiske elementer, elementer som symboliserte deres ideologi, ofte ved hjelp av greske kunstnere (Spivey 1997:20). Motivene på både veggmaleriene og urnerelieffene fikk et etruskisk uttrykk og er representasjoner for deres tanker og ideer om døden og livet etter døden.

Som vi så med de forskjellige tolkningene av åndene fra Underverden, er det mange tanker og forslag rundt de etruskiske elementene. Åndenes tilstedeværelse kan bli sett i lys av romerske eller greske figurer og elementer, og det samme gjelder urnerelieffene. Dette fører til at det

blir tillagt andre betydninger av elementene og relieffene. Small (1981:184) hevder at Vanths og Charuns tilstedeværelse viser til død, hvilket er riktig, men samtidig sier hun at de er der i tilfelle offeret eller personen skal dø. Dersom Small refererer til selve myten som er avbildet vet man utfallet på myten. En figur eller person endrer ikke plutselig status og forblir i live. I og med at de forskjellige motivene er å finne på urner eller i graver som tilhører en avdød må de heller være referanser til det som kommer. Urner og veggmalier ble bestilt på forhånd og spesielt graven og dens dekor var primært ikke lagd for å bli sett eller beundret av de levende. Gravene med alt deres innhold var der som trøst og evig glede for de døde selv (Serra Ridgway 2000:309).

I tillegg til greske forklaringer av motiver hevder enkelte at den romerske innflytelsen i den sen-etruskiske perioden var så destruktiv og pågående at den infiltrerte den etruskiske gravskikken. Men som nevnt tidligere var det heller slik at romerne tok over mye av gravskikkene til etruskerne. Small (1981:174) sier at det finnes paralleller mellom urnemotiver i den romerske historien, samt at den romerske kanskje var mer brutal. Samtidig hevder hun at etruskerne brukte greske modeller for komposisjonen til urnene, men at valget av subjekter kom fra deres etruskisk-romerske arv. Økt fokus på brutalitet og ondskap var et resultat av den romerske innflytelsen. I dette ligger det en antydning til at etruskerne skulle være mer avhengige av romerne enn tidligere antatt.

Small bruker blant annet Vergils beskrivelser av figurer til å sammenligne eller sidestille med de etruskiske figurene. Hun hevder at Allekto i Aeneiden er en verdig rival for enhver etruskisk demon (Small 1981:174). Beskrivelsen av Allekto derimot viser en helt annen karakteristikk enn Vanth og Charun. I Aeneiden henvender Juno seg til Allekto og sier:

Du er istand til å væpne endrektige brødre til kamp, sette hjem og bolig på ende i hat, du kan piske et hus og bringe din gravfakkell inn, du har tusener av navn, tusen veier til skade. Ransak ditt bugnende hjerte, spreng freden man sluttet, spinn påskudd til krig, la de unge seg ønske og kreve og gripe til våpen samtidig (Verg. *Aen.* VII,333-340).

Videre i samme sang beskriver Allekto seg selv: ”Her ser du den som er knekket av råte, som alder gjør sløv for det virkelige liv og hildrer med ugrunnet frykt under heltenes kamper. Akt nøye på dette: jeg kommer fra grufulle søsters bolig og bærer på krig og på død” (Verg. *Aen.* VII, 451-456).

Å sammenligne denne figuren med Vanth blir helt feil. Det refereres riktignok til en gravsammenheng, men Allekto skal yppe til krig og blande seg inn i kampen. Vanth kan dukke opp i kamper eller krig, men trår aldri inn eller forsøker å påvirke utfallet av kampen. Hun står tålmodig og venter på den som skal dø for å følge personen til hans siste hvilested, eller hun er en indikasjon på skjebnen som venter.

Dersom den romerske innflytelsen skulle være så stor som Small hevder, skulle vi ha sett mer tegn på dette i gravkonteksten. I stedet ser vi etruskiske gravritualer i den romerske gravskikken. Men i den romerske verden er det kun funnet et par malte graver fra republikanske Roma og ingen av disse kommer opp mot de etruskiske versjonene (Davies 1977:18). Lignende gravmonumenter er også sjeldne i Hellas, hvor direkte henvisninger til eller avbildninger av Underverden nærmest var ikke-eksisterende i gravkonteksten. Vi står da igjen med en gravskikk som er spesiell for Etruria.

1.2.7 NYERE TIDS FORSKNING

Da Marstrander henviste til tidligere avbildninger av Echetlos-myten, mente han sannsynligvis malerier som var å finne i offentlige bygninger rundt om i Hellas. Å avbilde myter og mytologiske hendelser var utbredt i den greske verden. I Etruria avbildet de døden.

Død er en naturlig hendelse i ethvert samfunn og det finnes mange forskjellige måter å takle denne hendelsen på. Begravelsen og nedleggelsen, som er en del av gravritualene, hjelper den avdøde gjennom overgangen fra tilstanden som en levende person i denne verden til tilstanden som død i de dødes verden (Spivey og Stoddart 1990:116). Veggmalier, gravarkitektur og relieffer hjelper til med å belyse dette, og gjennom detaljene og elementene trer deres ritualer fram. I følge Livius var etruskerne bedre enn alle andre til å knytte til seg ritualer og å bruke dem i samfunnet (Liv. *ab urbe condita.* 5.1).

Gjennom studiet av utvalgte graver i Tarquinia mener Torelli (1997, 1999, 2007) at veggmaleriene uttrykker etruskiske gravritualer. Veggmaleriene utgjør sammen med selve

kammeret en billedgjøring av hvordan den liminale fasen ble forstått av etruskerne. Videre hevder han at endringene som fant sted i gravkunsten viser til endringer i døds- og gravideologien.

Gravleker som ble avbildet i kamrene, som i Augur-graven (530 f. Kr.), Giocolieri-graven (520 f. Kr.) og Ape-graven (480/470 f. Kr.) representerer hendelser som fant sted i de levendes verden. Lekene ble holdt til ære for den avdøde. Falske dører på endeveggen i kammeret var symbolet for overgangen til Underverden. Selve kammeret ble et slags forkammer til Underverden, et *vestibulum orci* eller *locus medius* (Krauskopf 2006:75; Torelli 1999:156). *Orci/Orcus* betyr som vi så dødens rike eller hersker. Det vil si at under selve gravleggingen var den avdøde fortsatt i de levendes verden og i ferd med å starte sin reise i og til Underverden. Dørene ble overgangen eller grensen mellom de levendes verden og punktet hvor reisen startet, det vil si den liminale Underverden.

Overgangen fra 400 til 300-tallet f. Kr. var preget av fundamentale endringer i gravmaleriene. Dette kom fram i det ikonografiske og ideologiske. I stedet for realistisk tydelig innhold viste maleriene nå mer imaginære scener og subjekter som var direkte tilknyttet Underverden og etterlivet, som i De blå demoners grav (Steingraber 2006:191). Graven stammer fra ca 430-420 f. Kr. (Torelli 2007:149). Slike imaginære scener og subjekter ble etter hvert det dominerende innholdet i gravkunsten (Steingraber 2006:191). Dørene som før hadde vært så dominerende, forsvant, for så å dukke opp igjen etter nesten 100 år, i Biclinium-graven fra ca 450-425 f. Kr. I stedet for å bli avbildet i sammenheng med gravlekene ble dørene nå avbildet sammen med symposium. Fra å befinne seg i de levendes verden, symbolisert gjennom gravlekene, befant man seg nå i Underverden, symbolisert av symposium eller banketten som ble holdt i Underverden. Dørene markerte nå inngangen fra den liminale Underverden til den virkelige Underverden (Torelli 1997:73). Det er vel å merke seg at i avbildningene av symposium eller bankettscenene er Vanth og Charun fraværende. Reisen var på dette tidspunktet allerede foretatt og deres jobb som guide og beskytter for den avdøde var over.

Endringene som fant sted i veggmaleriene skal etter sigende være tegn på at den tradisjonelle gravideologien hadde mistet sin vekt, i det døden ikke lenger ble sett som en sakte og gradvis atskillelse fra den levende verden (Torelli 1997:84). Men med sine mange forskjellige uttrykksformer, kan man spørre seg om hva som betegner en tradisjonell gravtradisjon. Fra Villanova-perioden fram til keisertid var det endringer innen gravkonteksten enten det var

gravtyper, arkitektur eller dekor. Samfunn og mennesker utvikler seg i forhold til hverandre og kanskje skal man se endringene som fant sted i gravkonteksten som resultater av dette, uten at det nødvendigvis var endringer i gravideologien. Utviklingen førte bare til andre uttrykksformer enten disse uttrykksformene befant seg på vegger eller relieffer. I sine fortettede former skal vi være i stand til å lese de samme ritualene, ideene og tankene som ble uttrykt i veggmaleriene også i relieffene.

1.3 AVGRENSNING

Som nevnt innledningsvis er det et stort utvalg av urnemotiver. Å skulle ta for seg alle disse vil være en umulig oppgave i denne undersøkelsen. Valget har derfor falt på syv motivgrupper fra Volterra og Chiusi. Av de syv gruppene er seks observert personlig, mens motivgruppe 3, *Tre som våpen*, er funnet i litteraturen.

I spesielt Volterra er det en mengde urner som viser episoder fra Troja, Theben og Odysseen. De fleste av disse er lett gjenkjennelige og klare avbildninger fra mytene. Slike motiver valgte jeg bort til fordel for de syv utvalgte. Årsaken er at motivene på en eller annen måte kan knyttes sammen. Urnerelieffene som viser *Tre som våpen* og *Eteokles og Polyneikes* kan sammenlignes med *Helten med plogen*, siden de viser kampscener og komposisjonsmessig kan være like. Andre relieffer som *Porten til Underverden* og *Apotropeiske dyr* kan knyttes direkte til Underverden. *Gladiator kamper* er forenklete avbildninger av gravlekene som fant sted ved graven. Den siste gruppen av relieffer er *Offer scene med avkappet hode*. Relieffer av denne typen er tilegnet både drapet av Troilos og ofringen av trojansk ungdom ved Patroklos likbål. Jeg har i denne undersøkelsen valgt å kalle disse relieffene *Offer scene med avkappet hode*. Hvorfor vil komme klarere fram i analysen. Alle urnene i undersøkelsen stammer fra den sen-etruskiske perioden og vil bli nærmere forklart i kapittel 3.

Ved å ta utgangspunkt i blant annet veggmalerier fra tidligere epoker vil jeg vise hvordan veggmalerienes innhold ble flyttet over til og uttrykt i urnerelieffene. Annen gravarkitektonisk dekor vil bli brukt til sammenligning med veggmaleriene og urnerelieffene for å vise at det som uttrykkes ikke var nye fenomener, men bare nye uttrykksformer for de samme ideene og tankene. Ved å bruke overgangsriter og liminalitet som teoretiske holdepunkter, vil jeg ikke bare vise hvordan urnene kom til å bli markører for den liminale grensen, men jeg vil også se om det er mulig å tolke gravritualene gjennom relieffene. Arnold van Genneps bok *Rites de*

Passage (1908) vil være primærkilden til tolkninger av urnerelieffene, men andre antropologiske studier vil også bli tatt i bruk.

2. PROBLEMSTILLING, TEORI OG METODE

Mario Torelli er en av nyere tids forskere som har begynt å se på den etruskiske historien i en etruskisk kontekst. Det vil si hva kan forskningen fortelle oss om etruskerne, deres liv, ideologier og eskatologi. Tanken om alt stammer fra grekerne begynner å bli utdatert, men denne tanken er dypt festet og det vil ta tid å komme bort fra den.

Som nevnt tidligere er det viktig å se på materialet i den konteksten det blir funnet, og i dette tilfellet er det den etruskiske konteksten. Et veggmaleri eller annen kunst ble ikke laget for kunstens skyld, men for de behov bestilleren/kjøperen hadde. Et kunstverk må derfor ha en større betydning for kjøperen enn bare utsmykning. Det må ligge mer personlige tilknytninger bak, det vil si tilknytninger som kan fortelle oss om hvordan kjøperen så på livet og døden.

Vi vet at romerne tilpasset seg mye av de etruskiske skikkene. Selv om vi har tilgang til informasjon om romersk gravskikk, forteller dog ikke disse nødvendigvis hvordan hele den etruskiske gravskikken var. Endringer kan ha bli gjort av romerne, så det er viktig når man studerer den romerske eller etruskiske gravskikken å ha et åpent sinn for mulige avvik eller for å la nye elementer komme inn i tankeprosessen.

Torelli tar for seg utviklingen av gravmaleriene i Tarquinia i arkaisk tid. Fiorini videreførte denne diskusjonen i sin artikkel (2007). Veggmaleriene og gravkammeret utgjør til sammen et uttrykk for etruskisk ideologi. Det vil si at de to henger sammen og kan ikke studeres uavhengig av hverandre. Gjennom et studie av de malte gravene, som Torelli hevder er så homogene og rike i sitt innhold, skal det være mulig å studere de faktiske hendelsene innen de aristokratiske begravelsene, representasjonene av begravelsene i den etruskiske kunsten og (spesifikt for deres studie) hvilken rolle gravlekene hadde i begravelsen. Videre spør Torelli hva slags rolle og betydning disse gravlekene kan ha i sin kontekst sammen med avbildninger av symposium og *komos*, dersom veggmaleriene viser faktiske ritualer som ble utført (Torelli 1997:63-64).

Elementene i noen av gravene er elementer som kan knyttes til romersk tradisjon. Lovtalene som ble holdt ved *rostra* på forum, ble i utgangspunktet sunget for den avdøde. Sang og

hyllest for de døde var et gjennomgående vanlig tema (Torelli 1997:72). Slik sang og hyllest kan ses i de musikalske opptredenene for den avdøde som fant sted ved graven. Ved å trekke frem forskjellige elementer som dette og se elementene gjennom veggmaleriene kan de faktiske hendelsene og ritualene studeres.

Artiklene til Torelli og Fiorini viser hvordan gravideologien endret form i løpet av spesielt arkaisk og mellom-etruskisk periode. Endring av objekter og geografisk plassering av veggmalerienes innhold, sammen med selve kammeret og de falske dørene utgjør, i følge deres studier, grunnlaget for gravideologiens forandring. Disse elementene utgjør også til sammen uttrykket for den liminale fasen for den avdøde og de etterlatte, og gjennom maleriene ser vi bildet av hvordan denne fasen var forestilt i etruskernes tanker.

Liminalitet er en del av *rites de passage*, overgangsriter. En av de mest utførlige studiene om overgangsriter ble utført av van Gennep i 1908 og han foreslo en tredelt inndeling av ritene, som vi så tidligere betegnes som atskillelse, overgang og gjenforening. Ritualene som utføres i sammenheng med de tre fasene kalles preliminale, liminale og postliminale (van Gennep 1960 [1908]:11).

Overgangsriter blir tatt i bruk i alle samfunn og i alle samfunnets sjikt og hendelser. Det kan være bryllup, overgang til tenårene, bli tatt opp i en stamme, klarte på rangstigen i et samfunn, fødsel eller død. For at et individ skal kunne gå fra en status eller tilstand til den neste må det gjennom en atskillelse. Det innebærer at man forlater noe kjent og beveger seg mot noe ukjent. Dette er den første fasen, atskillelsesfasen. Denne kan ses som en seremoni, hvor man beveger seg bort fra sin normale/kjente status (Morris 1992:10).

I fasen som følger er individet alene. Det kan være en farefull fase med mye forstyrrelser og hvor ro og orden brytes ned. Individet er inne i en overgangsfase og befinner seg på dette tidspunktet mellom to verdener eller tilstander. Man er verken her eller der (Spivey og Stoddart 1990:117). Ettersom dette er en farefull fase blir ritualer utført for å lette overgangen og å hjelpe individet på ferden. I visse samfunn blir også denne fasen uttrykt gjennom en rik variasjon av symboler og bilder (Turner 1969:96). Ved å billedgjøre fasen gir de etterlatte den et ansikt. Den blir noe de kan forholde seg til, noe kjent, og dermed lettere å takle. For de etterlatte kan det ta tid å tilpasse seg eller godta et familiemedlems død og dette kan bli uttrykt

gjennom ideen om en farlig periode, hvor den avdødes sjel kan bli mannevond eller sosialt ukontrollert (Bloch og Parry 1982:4).

Begravelser og måter å takle døden på er forskjellig samfunn i mellom. En av årsakene til at gravritualer varierer er at det finnes forskjellige syn på hva som skjer med den avdøde etter døden og at det er forskjellige forestillinger om Underverden. Uansett syn eller forestilling som dominerer er dog overgangsfasen så stor og kompleks at den kan bli gitt en autonomisk status. I samfunn hvor forestillingen om at den avdøde går videre til de dødes verden/Underverden, er det overgangsfasen som er mest elaborert og gitt den største viktighet (van Gennep 1960 [1908]:146).

Overgangsfasen involverer ikke bare den avdøde, men til stor grad også de etterlatte. Man kan på en måte si at det foregår en overgangsperiode i både de levendes og dødes verden på samme tid. De etterlattes overgangsfase er motsetningen til den dødes overgangsfase. Det øyeblikket den avdøde er gjenforent i Underverden med sine forfedre er han inkludert i Underverden. Han er kommet gjennom sin overgangsfase og befinner seg i den siste fasen, gjenforeningen.

Når denne overgangsfasen finner sted varierer stort etter hvilket samfunn man befinner seg i. Torelli hevder at under selve begravelsen befinner den avdøde seg mellom de to verdenene og at dette markeres gjennom avbildninger av gravlekene. I følge van Gennep (1960 [1908]:147) er det under sørgeperioden at den avdøde befinner seg mellom de to verdenene. Sammen med de etterlatte utgjør den avdøde en spesiell gruppe og hvor lenge denne gruppen befinner seg i denne fasen er avhengig av slektskapet mellom de levende og den døde. Det innebærer at overgangsfasen for den avdøde opphører, i de etterlattes øyne, i det sørgeperioden er over. Man kan si at de etterlatte har ”sluppet taket” på den døde.

De etterlatte som deltar i prosessen som finner sted i overgangsfasen er ofte avskjermet og ansett som forurensende, ettersom de er i kontakt med døden. Inntil sjelen har slått seg til ro er det størst fare for dødsforurensning. For de etterlatte i visse samfunn er de ikke en del av samfunnet under sørgeperioden. Etter endt sørgetid kan de komme tilbake til samfunnet og deres liminale fase er over. De anses ikke lenger som en trussel for samfunnet (Watson 1982:159, 164).

I den romerske verden kan overgangsfasen ses gjennom den såkalte *novendiale*. Dette var de ni dagene som dekket perioden fra dødsøyeblikket til selve gravleggingen og utgjør sørgeperioden (Fiorini 2007:131). I løpet av denne perioden ble den avdøde ikke ansett som død, men som om han fortsatt skulle være i live. Leger ble til og med tilkalt for å sjekke likets helse og indikerte dermed at den avdøde på dette tidspunktet ikke var definitivt død (Torelli 1999:149). Etter de ni dagene var omme, ble det holdt et felles måltid og gjennom dette ble kaos og uorden, som symboliserer liminalfasen, nøytralisert (Fiorini 2007:131). Om etruskerne praktisert *novendiale* på lik linje med romerne er usikkert, men i flere graver er det tegn på at de forsøkte å gjengi teltet som brukt til *prothesis* under *novendiale*, som for eksempel Jeger-graven fra 510-500 f. Kr. (Fiorini 2007:132).

Liminalitet sett i lys av etruskisk gravkontekst er et lite studert felt. Liminalitet og overgangsriter ble et populært studieemne på 1900-tallet etter van Genneps *Rites de Passage* og flere antropologiske studier ble foretatt av blant annet Turner (1969), Bloch og Parry (1982), Metcalf og Huntington (1991) og Douglas (2002 [1969]) for å nevne noen.

Torelli og Fiorini er noen av de få innen etruskiske studier som har forsøkt å knytte elementer i den etruskiske gravkonteksten opp mot liminalitet og overgangsriter. Serra Ridgway (2000:312) kommer inn på temaet når hun sier at liminalitet i etruskisk kunst er på sitt klareste i De blå demoners grav, og når hun går inn på betydningen av reisen til Underverden og åndenes oppgave på denne reisen. Prayon (2004) viderefører denne diskusjonen når han tar for seg hvordan reisen er et uttrykk for liminalfasen. Liminalitet blir ellers antydning til når det er snakk om gravmalerier eller annen dekor, enten det er arkitektonisk eller kunstnerisk (de Grummond 2006; Jannot 2005; Spivey 1997). Liminalitet blir da hovedsaklig nevnt som en overgang for den avdøde. Flere begynner å få øynene opp for liminalitet i de etruskiske studiene, men med tanke på hvor mye forskning som er gjort om etruskerne er dette en sped start.

Tidligere arkeologiske studier av gravritualer innen den etruskiske, romerske eller greske verden har vektlagt den seremonielle eller formelle oppførselen innen visse samfunn, og påfølgende tolkninger av dette. Et dypere studie av eskatologien hvor man ser på hva som lå bak de forskjellige handlingene og hva de kan fortelle oss om deres forestillinger om døden, er derimot oversett (Spivey og Stoddart 1990:116).

Å studere etruskerne byr på mange utfordringer. Ikke bare mangler skriftlige kilder, men ideen om grekernes overlegenhet i alt som skjedde i antikken i Middelhavsområdet, og senere romernes overlegenhet, har påvirket synet på etruskerne. De er blitt ansett som skjødesløse og late. Det kan nesten sies at de ble ansett som om de ikke hadde en eneste egen idé om sin eksistens. Og dette er et folk som etterlot seg en gravkunst som er så å si nesten unik i Europa. Heldigvis har dette bildet endret seg, og man begynner sakte, men sikkert, å få et bilde av hvem etruskerne virkelig var og deres tanker og ideer om døden og livet etter døden.

Torelli og Fiorinis artikler er et interessant utgangspunkt for denne undersøkelsen. Gjennom de forskjellige veggmaleriene i deres studier er det mulig å se definisjoner av Underverden og hvordan den liminale fasen ble uttrykt. De starter med å gå inn på liminalitet og overgangsriter da de viser hvordan forholdet mellom veggmaleriene og de falske dørene i gravkammeret er symboler for Underverden og overgangsfasen. Torelli (1997, 1999) viser hvordan de falske dørene endret funksjon fra å markere et *locus sepulturae* til et *locus medius*. *Locus sepulturae* innebærer at de falske dørene markerer punktet for overgangen til Underverden. Den avdøde, som er i kammeret, befinner seg fortsatt i de levendes verden samtidig som han er i ferd med å starte på reisen. Med *locus medius* mener Torelli at kammeret i seg selv er stedet hvor reisen starter. Kammeret er området mellom de levendes og de døde verden (Torelli 1999:153, 156). I dette ligger det en antydning til en todeling av Underverden, men de to verdenene blir ikke videre definert. Resultatet blir at Torelli sitter igjen med en tradisjonell tankegang hvor Underverden kun blir sett på som de døde rike hvor reisen og banketten fant sted. Det blir derfor vanskelig å differensiere mellom de to *loci*, siden de to, basert på Torellis definisjoner, markerer ett og samme sted.

Reisen og banketten er dog to forskjellige hendelser og disse hendelsene blir sjeldent fremstilt i samme kontekst. Det er mest vanlig å avbilde enten den ene eller den andre handlingen. Implisitt betyr dette at de to handlingene ikke kan foregå samtidig på samme sted. I det døden inntreffer starter reisen for den avdøde og reisen ender med banketten i Underverden. Grensen mellom de to rommene handlingene foregår i markeres ofte med en dør som den avdøde må passere.

Underverden kan derfor deles inn i to rom eller sfærer. I den ene sfæren eller rommet, der reisen foregår, befinner den avdøde seg i et slags ingenmannsland eller et grenseområde. Den avdøde er mellom avskjeden med de levendes verden og gjenforeningen med forfedrene i de

dødes verden hos Aita og Phersipnei, de etruskiske Hades og Persefone. Reisen kan derfor forstås som en overgangsfase mellom liv og død og kan kalles den liminale Underverden. Gjenforeningen foregår i den virkelige Underverden. Med en slik inndeling av Underverden er maleriene i kammeret lettere å tolke. Så kanskje er det derfor bedre å si at *locus medius* fungerer som et slags forkammer til Underverden lik *vestibulum orci*, hvor den avdøde er i den liminale Underverden. *Locus sepulturae* markerer at den avdøde er kommet fram til den virkelige Underverden, og gjenforeningen er komplett.

Torelli og Fiorini begynner med en slik todelt inndeling av Underverden, men tar denne ikke helt ut. I stedet innfører de en annen forklaringsmodell til endringene i veggmaleriene, endringer som er et resultat av en krise i dødsideologien ved at blant annet dionysiske elementer kom inn i gravkunsten (Fiorini 2007:141; Torelli 1999:154). Gjennom definisjonene *locus medius* og *locus sepulturae* kan man, i stedet for å si at det var en endring i dødsideologien, si at det var et skifte av fokus i gravkunsten. Fra å avbilde den liminale Underverden, ble den virkelige Underverden avbildet. Artikkene til Torelli og Fiorini blir derfor at halvhjertet forsøk, hvor de raskt slår over til gamle forestillinger.

De forskjellige billedmotivene, enten de er på vegger eller urner, blir tilegnet gresk eller romersk opphav. I stedet for å gå bakenfor motivene og se hva de kan fortelle om hva som motiverte etruskerne til å bruke slike motiver, blir de greske og romerske opphavsteoriene ofte iherdig vedlikeholdt. Samtidig blir ofte en historisk kontekst brukt som forklaringer. Det blir en sneversynt forskning i et studie hvor skriftlige kilder mangler, et studie hvor man i teorien skulle vært mer åpen for at flere tolkninger kan foreligge. Dersom det ikke finnes skriftlige kilder å bygge teoriene på, må man også være klar over at det kan ligge mye mer bak diverse elementer eller motiver enn kun greske eller romerske forklaringsmodeller eller historiske hendelser. Døden er ikke en historisk hendelse, den er både en fysisk og psykologisk hendelse. Det vil si det er personlige aspekter som kommer fram i ritualene. Hva kan vi, ved å bruke de forskjellige hjelpemidlene, som veggmalerier, gravdekor og liminalitetsteori, lese i urnerelieffene? Er det mulig å se gravritualer og dermed en etruskisk dødsideologi i dem?

3. EMPIRI – URNENE OG DERES MOTIVER

3.1 INNLEDNING

Av urnemotivene som er valgt ut i denne undersøkelsen er noen spesifikke for sitt område, som *Helten med plogen* og Chiusi. Andre dukker opp i begge byene. Noen motiver var mer populære enn andre og var tydelig masseproduserte, mens andre er det kun registrert ett par eksemplarer av.

Der det finnes skriftlig dokumentasjon er dette brukt. Spesielt for Chiusi har det vist seg vanskelig å finne kataloger eller annen dokumentasjon for urnene. Museumsnummer er manglende og beskrivelsene er få. En del av beskrivelsene av disse urnene er derfor basert på personlige observasjoner.

Et liknende problem dukket opp ved dateringer av urnene. For å gi en liten oversikt av når de forskjellige motivgruppene var mest brukt og for å se hvilke som var tidligere eller senere i forhold til hverandre, har jeg lagd to tabeller. Der det finnes dokumenterte dateringer er disse brukt. Disse dateringene er derimot meget svevende og generelle, i det de normalt blir plassert innenfor en tidsramme på 100 år, 50 år eller over to århundrer. En nøyaktig datering er derfor vanskelig. I andre tilfeller er ingen dateringer dokumentert, men det har latt seg gjøre å datere dem basert på personlige observasjoner på museer. Til sist kommer urnene det ikke har latt seg gjøre å finne dateringer på, verken i museer eller publikasjoner. Dette har ført til at antallet av urner som faktisk er daterte er i mindretall. Jeg har derfor sett på materialet urnene er laget av i forhold til produksjonssted, og på grunnlag av dette satt en antydende tidsramme på dem.

Urnene i Volterra og Chiusi er delt inn etter stil og kategorier. Dette kunne ha vært et grunnlag til å datere urnene. Men i Chiusi er urnene samlet i stilfaser etter hvordan lokkene endret seg og ingen av stilfasene er satt inn i spesifikke tidsrammer. Ettersom det i mange tilfeller er usikkert om lokket virkelig tilhører urnen, vil en slik tilnærmingstype bli meget usikker. Urnene i Volterra er delt inn i kategorier etter hvordan relieffene utviklet seg fra lavrelieff til høyrelieff, og dette kunne også ha vært en mulig fremgangsmåte for datering, men heller ikke disse kategoriene er satt inn i hver sin tidsperiode (Small 1981:176, 179). Om

de tre relieffkategoriene i Volterra dekker 100 år hver eller om den ene har kortere brukstid enn de andre er vanskelig å si.

Small hevder at de fleste urnene hun tok for seg stammer fra 100-tallet f. Kr., men basert nettopp på materialet og produksjonssted har jeg noen steder satt en noe tidligere datering. Dersom en urne innen en motivgruppe er datert er det satt samme tidsramme på de andre i gruppen hvis materialet er likt. Dateringene i tabellene er derfor meget usikre, men gir en antydende oversikt over urnenes brukstid og popularitet.

<i>Mus.nr</i>	<i>Gr.</i>	<i>Material</i>	<i>300</i>	<i>200</i>	<i>100</i>	<i>Prov. Grav</i>	<i>Ref</i>
Oslournen C42477	1.A	Terrakotta			X	Chiusi	Marst 1966
Vatican 16256	1.A	Terrakotta			X	Chiusi, Ceicna-graven	MO
Chiusi C.1	1.A	Terrakotta			X	Chiusi	MO
Chiusi C.2	1.A	Terrakotta			X	Chiusi	MO
Cortona 6040	1.A	Terrakotta			X	Chiusi	Fiorini 2005
Cortona 6041	1.A	Terrakotta			X	Chiusi	Fiorini 2005
Cortona 6042	1.A	Terrakotta			X	Chiusi	Fiorini 2005
Cortona 6043	1.A	Terrakotta			X	Chiusi	Fiorini 2005
Firenze	1.B	Alabast			X	Chiusi	Marst 1966
Volterra 516	1.B	Tuff?		X		Volterra	MO
Volterra 507	2.1	Tuff		X		Volterra	Small 1981
Volterra 395	2.1	Alabast			X	Volterra	Small 1981
Volterra 325	2.1	Tuff		X		Volterra	Small 1981
Volterra 557	2.1	Alabast			X	Volterra	Small 1981
Volterra V.1	2.1	Alabast			X	Volterra	Small 1981
Firenze 78507	2.1	Alabast			X	Volterra	Small 1981
Chiusi 950	2.2	Travertin			X	Chiusi	Small 1981
Chiusi 984	2.2	Lok. Stein			X?	Chiusi	Small 1981
Chiusi 1053	2.2	Terrakotta			X	Chiusi	Small 1981
Cortona E1021A	2.2	Alabast			X	Chiusi	Small 1981
Københ. 1215d	2.2	Alabast			X	Chiusi	Small 1981
Montepulciano	2.2	Alabast			X	Chiusi	Small 1981
Montepulciano	2.2	Alabast			X	Chiusi	Small 1981
Volterra 163	2.2	Tuff		X		Volterra	Small 1981
Volterra 393	2.2	Alabast		X		Volterra	Small 1981
Vatican 16267	2.3	Terrakotta			X	Chiusi	MO
Vatican 14133	2.3	Terrakotta			X		MO
Vatican 14136	2.3	Terrakotta			X		MO
Vatican 14137	2.3	Terrakotta			X		MO
Vatican 16254	2.3	Terrakotta			X	Chiusi, Ceicna-graven	MO
Vatican 16257	2.3	Terrakotta			X	Chiusi, Ceicna-graven	MO
Vatican 16255	2.3	Terrakotta			X	Chiusi, Ceicna-graven	MO
Chiusi C.3	2.3	Terrakotta			X	Chiusi, Gens Rusma-graven	MO
Chiusi C.4	2.3	Terrakotta			X	Chiusi, Cummi-graven	MO
Chiusi C.5	2.3	Terrakotta			X	Chiusi, Cummi-graven	MO
Chiusi C.6	2.3	Terrakotta			X	Chiusi, Cummi-graven	MO
Chiusi C.7	2.3	Terrakotta		X		Chiusi	MO
Chiusi C.8	2.3	Terrakotta		X		Chiusi	MO
Chiusi C.9	2.3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981

Chiusi 72	2.3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Palermo 8452	2.3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Palermo 68	2.3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Palermo 66	2.3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Palermo 58	2.3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Palermo 8473	2.3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Palermo 8469	2.3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Chiusi C.10	2.3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Volterra 399 ⁷	2.4	Alabast		X		Perugia	Small 1981
Chiusi 466	2.4	Tuff		X		Chiusi	Small 1981
Palermo 8474	2.4	Lok stein			X	Chiusi	Small 1981
Palermo 69	2.4	Tuff			X	Chiusi	Small 1981
Chiusi P 889	2.4	Lok stein			X	Chiusi	Small 1981
Chiusi C.11	2.4	?			X	Chiusi	Small 1981
Volterra V.2	2.4	?			X	Volterra	Small 1981
Københ. 1215a	2.4	?			X	Chiusi	Small 1981
Vatican 19016	2.4	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Volterra 326	3	Alabast			X	Volterra?	Small 1981
London D 41	3	Stein			X	Chiusi	Spivey 1997
Siena 731	3	Alabast			X	Chiusi	Small 1981
Berlin SK 1283	3	Alabast		X		Chiusi	Small 1981
Palermo 11778	3	Lok stein			X?	Chiusi	Small 1981
Volterra 399 ⁶	3	Alabast		X		Perugia?	Körte 1890
Chiusi C.12	4	Tuff? Stein		X		Chiusi, Pellegrina-graven	MO
Chiusi C.13	4	Alabast?		X		Chiusi	MO
Chiusi C.14	4	?		X		Chiusi?	Bruun 1870
Chiusi C.15	4	?		X		Chiusi?	Bruun 1870
Chiusi C.16	4	?		X		Chiusi?	Bruun 1870
Volterra 202	4	?		X		Volterra, Inghirami-graven	Bruun 1870
Volterra 130	5	Tuff	X			Volterra	Körte 1896
Volterra 559	5	Tuff	X			Volterra	MO
Chiusi C.17	6	Terrakotta			X	Chiusi	MO
Chiusi C.18	6	Terrakotta			X	Chiusi	MO
Chiusi C.19	7	Alabast		X		Chiusi	MO
Volterra 404	7	Tuff		X		Volterra	MO
Volterra 48	7	?		X		Volterra	Fiumi 1976
Volterra 363	7	Tuff		X		Volterra	Fiumi 1976
Volterra 47	7	?		X		Volterra	Fiumi 1976

Tabell 1: Tabellen viser individuelle urner innen hver motivgruppe, med følgende inndeling av motivene: Gr.

1.A = Helten med plogen, gruppe A, Gr. 1.B = Helten med plogen, gruppe B, Gr. 2.1 = Eteokles og Polyneikes, tar opp våpen, Gr. 2.2 = Eteokles og Polyneikes, klare til kamp, Gr. 2.3 = Eteokles og Polyneikes, dødsøyeblikket, Gr. 2.4 = Eteokles og Polyneikes, etter duellen, Gr. 3 = Tre som våpen, Gr. 4 = Offerscene med avkappet hode, Gr. 5 = Gladiatorkamper, Gr. 6 = Porten til Underverden, Gr. 7 = Apotropeiske dyr.

På grunn av manglende dokumenterte dateringer viser mange av referansene til beskrivelser av urnene. Der det ikke finnes museums- eller katalognummer har jeg for oversiktens skyld lagt egne nummer, hvor C viser til Chiusi, V til Volterra og tallet som følger er satt etter stigende rekkefølge etter hvert som urnene kommer i tabellen. Kryss til venstre i kolonnen viser til første halvdel av århundret, til høyre siste halvdel, mens midt i kolonnen står for et århundre. Dette gjelder også for den neste tabellen.

⁷ Denne urnen dukker opp med to forskjellige beskrivelser. Den tilhører gruppe 2.4, men bildet hos Körte (1890) viser gruppe 3.

Motivgruppe	300	200			100			Ref
5	2							Körte 1896
4		2	4					Bruun 1870
2 (1)		2			4			Small 1981
2 (2)		1		1	5	1	1	Small 1981
7		4		1				Fiumi 1976
1		1			1	4	4	Marstrander 1966
3		2			3	1		Small 1981
2 (3)		11			7	4		Small 1981
2 (4)		3			1	5		Small 1981
6					2			MO

Tabell 2: Kronologisk fordeling av motivgruppene som anført i Tabell 1. Tallene angir antall urner innen hvert tidsavsnitt.

3.2 REALIA

Motivgruppen *Helten med plogen* ble hovedsakelig lagd i matriser. Som nevnt innledningsvis er urnen i Oslo 30,5 cm lang og 21,5 cm høy (Marstrander 1966:9). Bredden er ikke oppgitt, men dersom malen er lik for de fleste urner kan bredden beregnes til litt under halve lengden. Dette er basert på målene til Volterra 326 som er 65,5 cm lang, 44 cm høy og 25 cm bred (Small 1981:59). De fleste askeurner er rektangulære i form, men i Volterra ble det foretrukket lange og smale urner som ville gi bedre rom for motiver som, for eksempel, prosesjoner (Pryce 1931:155).

Volterra var i løpet av den sen-etruskiske perioden den ledende byen innen askeurneproduksjon. Deres hovedmateriale var alabast. Alabast ble, og blir fortsatt, tatt fra området rundt Volterra. Tuff og terrakotta ble også brukt, men terrakotta var sjeldent og det er kun funnet ett par eksemplarer (Fiumi 1976:39). I perioden 400-250 f. Kr. var lokal tuff det vanligste materialet (Haynes 2000:364). Alabast ble tatt i bruk fra ca 250 f. Kr. og var det vanligste materialet langt inn i det første århundret f. Kr. (Small 1981:177). Hovedproduksjonstiden for urner generelt i Volterra var fra 300-tallet f. Kr. til tidlig keisertid (Fiumi 1976:38; Haynes 2000:373).

I Chiusi ble også alabast brukt, samt travertin, terrakotta og *pietra fetida*, en lokal stein. Bruken av alabast tyder på en handelsvirksomhet mellom Volterra og Chiusi fra ca. 250 f. Kr. Travertin var hovedsakelig i bruk på 100-tallet f. Kr. og framover (Haynes 2000:341). Produksjonen i alabast sank etter hvert, noe som førte til at kvaliteten på urnene også sank

(Small 1981:176). Fra tiden rundt 150 f. Kr. ble urnene i Chiusi masseprodusert i matriser hvor det kun var relieff på fronten av urnen (Haynes 2000:341).

3.3 BESKRIVELSER AV URNENE

3.3.1 MOTIVGRUPPE 1 – HELTEN MED PLOGEN

Som nevnt innledningsvis finnes det to varianter av dette motivet, gruppe A og B.

Hovedforskjellen mellom gruppe A og B ligger i antall figurer som opptrer. I tillegg er det en forskjell i størrelse og materiale på urnene i de to gruppene. Gruppe A varierer mellom 25 og 35 cm i lengde og er av terrakotta, mens gruppe B ligger mellom 54 og 56 cm og er ofte laget i alabast. Mens produksjonen av gruppe A hovedsakelig ble gjort i matriser, ble antakeligvis urnene i gruppe B laget etter en mal, men utført i frihånd.

3.3.1.1 Gruppe A

Relieffer av gruppe A viser fire figurer (*Fig. 1*). Helten kommer alltid inn fra høyre i relieffet med ryggen til. Han er kledd kun i et lendeklede og hodeplagg, og er bevæpnet med en plog. Plogen er rettet ned mot en fallen kriger. Denne krigeren ligger i kne, han har skjegg og forsøker å forsvare seg. Han holder skjoldet i venstre hånd og sverdet i høyre. Han er kledd i lærkyrass med en dobbel rekke av små, vingeformete plater og under kyrassen har han en *chiton*. Bak denne krigeren stormer en annen kriger fram med sverdet rettet mot helten. Han bærer hjelm og klamys og har et skjold i tillegg til sverdet. I høyre hjørne av relieffet står en tredje kriger. Han er kledd i *chiton* og klamys, bærer skjold og sverd. Sverdet holdes i høyre hånd og rettes mot helten⁸ (Marstrander 1966:15). Urnen i Oslo kommer inn under denne gruppen.

Urner i denne gruppen var som nevnt lagd av terrakotta og var serieprodusert. Dette er basert på at utformingen av de mange relieffene stemmer så godt overens med hverandre, bortsett fra størrelsen. I følge Marstrander (1966:15) kan man anta at det var to matriser i bruk basert på nettopp størrelsesforskjellen. Dersom det er avvik eller variasjoner kan det skyldes feil under støpingen eller brenningen.

⁸ Sverdet til denne krigeren er ikke synlig i relieffet.

3.3.1.2 Gruppe B

Denne gruppen er representert av de samme fire figurene som i gruppe A. Urnene er laget av blant annet alabast med individuelt utformede relieffer. Dette tillot variasjoner i relieffene, slik som det femte elementet, som var Vanth. På en alabasturne i Firenze vises hun bevinget og stående i det venstre hjørnet av relieffet (*Fig. 4*). Hun er kledd i *chiton* med belte og korslagte stropper over brystet. I høyre hånd holder hun en brennende fakkel. Hennes venstre hånd strekkes ut mot krigeren helt til venstre. Det er variasjoner i fremstillingen av krigerne i forhold til gruppe A. Krigeren til venstre lener seg inn mot midten av relieffet og er uten hjelm. Den liggende krigeren har et skinn med dyrehode trukket over issen. Kyrassen består ikke bare av de to platene, men også et brynjeskjørt rundt underlivet. Mellom beina til helten stikker det et ulveliknende hode fram (Marstrander 1966:16).

Hovedparten av urner med motivet *Helten med plogen* stammer fra Chiusi området, men det er funnet liknende motiv i Volterra. På motivene fra Volterra kommer helten inn fra venstre i relieffet og han bærer skjold. Helten er vist forfra, ikke med ryggen til. Volterra 516 viser en komposisjon av gruppe B med helten, tre krigere og Vanth (*Fig. 5*). Hun står fortsatt i venstre hjørne, det ligger en kriger nede som får plogen rettet mot seg og de to andre krigerne er i bevegelse mot høyre. Urnen ser ut til å være laget av tuff, noe som tyder på en tidlig produksjon, kanskje overgangen fra 300 til 200-tallet f. Kr.

3.3.2 MOTIVGRUPPE 2 – ETEOKLES OG POLYNEIKES

Broderdrapet fra myten om Theben kan deles inn i flere episoder. Hver episode tar for seg forskjellige øyeblikk av broderdrapet. Den mest brukte episoden var dødsøyeblikket. Av urnene med Eteokles og Polyneikes som Small (1981) tar for seg kan episodene deles inn etter fire kategorier.

Gruppe 2.1 – Tar opp våpen

Motivet viser de to brødrene som er i ferd med å plukke opp skjoldene sine. Brødrene er plassert i hvert hjørne av relieffet. Vanth dukker opp midt i relieffet mellom de to brødrene (*Fig. 6*). Hun er vist sittende eller stående, med fakkel og sverd og er bevinget. På Volterra 325 og Firenze 78507 står Vanth sammen med en annen kvinnelig figur, som i førstnevnte relieff holder et palmeblad i hendene. En tredje kvinnelig figur dukker opp på Volterra 557 (Small 1981:30-35, pl. 12-16a).

Gruppe 2.2 – De holder skjoldene og er klare til å angripe

Eteokles og Polyneikes har her tatt opp skjoldene og er klare til kamp. Komposisjonen i disse relieffene varierer mellom tre og fem figurer. Vanth er alltid tilstede midt i relieffet, stående eller sittende. De to gjenværende figurene er to kvinner eller to krigere, som på Chiusi 950. I alle relieffene, bortsett fra Cortona E1021A, har de to brødrene endret kroppstilling i forhold til gruppe 2.1. De står vendt mot hverandre og begge lener seg inn mot midten av relieffet. Kroppstillingen viser at de er klare til kamp.

Urnen i København (1215d) skiller seg noe ut fra de andre i denne gruppen. Vanth sitter på en haug av steiner og i hendene holder hun en stor slange. Enderelieffene viser bevingete mannlige figurer hvor den ene holder en skriftrull og har slanger kommende ut av skuldrene i stedet for vinger. På Volterra 393 dukker Charun opp på det venstre enderelieffet, mens Vanth er på det høyre (Small 1981:35-41, pl. 16b-20a).

Gruppe 2.3 – Dødsøyeblikket

Hva relieffene innen denne gruppen viser er noe omdiskutert. Det er satt spørsmålsteget om de virkelig viser duellen mellom de to brødrene eller om det er andre kjente figurer som kjemper. Small tar for seg alle urnene som om de er en del av Theben-myten, men foreslår også at motivene viser Arruns og Brutus (19) og Romulus og Remus (4)⁹. Basert på museumsbeskrivelser og litterære beskrivelser virker det dog som at det er en konsensus om at relieffene viser Eteokles og Polyneikes.

Det første forslaget til Small er det motivet som er mest avbildet (*Fig. 7*). De to brødrene er i kamp med hverandre. Broren til høyre er felt i kne og stikker sverdet sitt i mageregionen til broren som står bøyd over ham, mens han har skjoldet beskyttende over hodet. Broren som står griper tak i sin brors skulder og skjold. På hver side av relieffet står det en Vanth som strekker hånden innover mot og over hver av de to brødrene. I den andre hånden holder de en fakkell.

Noen av urnene skiller seg ut. På Palermo 8473 og 8469 dukker en femte figur opp. Figuren på 8473 står midt i relieffet og det er vanskelig å si om det er en kvinne eller mann. Figuren står med hånden på hodet. På 8469 er det en kvinnelig figur. Hun har vinger i håret og dukker

⁹ Tallene viser til antall urner.

opp av bakken med sverdet trukket. På denne urnen er det på enderelieffene avbildet sjømonstre plassert under en portal eller bue (Small 1981:41-50, pl. 20b-26a).

De fire urnene i det siste forslaget viser en noenlunde lik handling som motivet forklart over. De to brødrene, eller krigerne, er ikke lenger sentrert i midten av relieffet, men har forflyttet seg noe mot venstre. Antall figurer som dukker opp varierer mellom fem og seks, hvor de forskjellige figurene er Vanth, menn eller kvinner (Small 1981:50-53, pl. 27a-28b).

Gruppe 2.4 – Etter duellen

Den siste episoden som blir fremstilt er etter duellen. Urnerelieffene som faller inn under denne gruppen er meget varierte og forskjellige fra hverandre, og kan deles inn etter tre tolkninger. Den første viser en stor gruppe mennesker som hjelper de to falne brødrene. Small foreslår at dette kan være Aeneas og Turnus. Disse urnene viser en helt annen komposisjon enn de andre urnene under diskusjon her. Hennes neste to forslag er derimot av større interesse. Fem urner klassifiserer hun som Tre som våpen. Dette motivet har jeg skilt ut fra Theben-myten og behandler som et selvstendig og eget motiv. Jeg vil derfor ikke gå nærmere inn på dette motivet her. Hennes siste forslag har hun kalt uidentifiserte døde krigere. Komposisjonsmessig og innholdsmessig er disse mer like de andre motivene av Eteokles og Polyneikes.

Motivet viser de to brødrene som ligger nede etter kampen. Begge to holder fortsatt sverdet og skjoldet i hendene. De ligger/sitter enten på ett kne eller begge og er vendt mot hverandre. Påkledningen til de to er gjennomgående lik i alle relieffene. Oftest sitter Vanth mellom de to. Hun holder en fakkel eller vises i det hun legger hendene på skulderen til hver av de to brødrene. På noen urner dukker Ødipus opp (*Fig. 8*).

Komposisjonsmessig er disse urnene like. Variasjonene kommer fram i detaljene. Hva slags hodeplagg eller hjelm de to har på varierer mellom korintisk og frygisk. Begge kan ha på samme hjelm eller de vises med hver sin type hjelm på. Den ene broren kan vises sittende på begge knær og den andre på kun ett. Det er ingen fast fremstilling av hvem av de to som sitter på begge knærne. Vanth vises med fakkel, sverd, sittende på steiner eller stående, med hendene på begge eller bare en av brødrene. Urnen i København (1215a) skiller seg ut ved at de to brødrene får hjelp av to krigere. Bak i relieffet kommer det to hester løpende. På flere av urnene i denne undergruppen er det enderelieffer. De viser Vanth, Charun, griffer, sjømonstre

under portaler, sjøpantere, delfiner eller amforaer (Small 1981:61-66, pl. 34a-38). Urner fra Chiusi med enderelieffer tyder på en tidlig datering, men urnene i denne undersøkelsen er, med unntak av København 1215a, uten enderelieffer og dermed datert til 100-tallet.

Urner med Eteokles og Polyneikes-episoden utgjør den største gruppen av urner som viser episoder fra Theben-myten, og den var ofte avbildet i Hellas også (Small 1981:101). I følge Körte (1916:8) var det kun *Helten med plogen* gruppe A som kunne sidestilles når det kom til produksjonspopularitet.

3.3.3 MOTIVGRUPPE 3 – TRE SOM VÅPEN

I denne motivgruppen er det store variasjoner i grunnmotivet. En urne i Volterra (Volterra 326) viser et motiv som kan og ofte er blitt tilegnet Eteokles og Polyneikes-motivet (*Fig. 9a*). Som nevnt i beskrivelsen av Eteokles og Polyneikes er alle relieffene i denne motivgruppen foreslått som episoden etter duellen. Urner med dette motivet er den eneste motivgruppen som ikke er observert personlig, siden Volterra 326 ikke er en del av dagens utstilling på Guarnacci Museet, Volterra.

Det er registrert fem urner med dette motivet, fire fra Chiusi og en i/fra Volterra. I tillegg til disse fem er det av Körte registrert en til i Volterra, Volterra 399, men som det kom fram i Tabell 1 er denne urnen også lagt inn under gruppe 2.4. Basert på Small (1981) og Fiumi (1976) hører Volterra 399 hjemme i gruppe 2.4, men tegningen i Körte viser en kriger som får et tre rettet mot kroppen og hører dermed med i denne gruppen. Om urnenummeret skyldes skrivefeil hos Körte eller endringer på Guarnacci Museet er usikkert.

Motivene viser to krigere som ligger nede på enten ett kne eller begge i hver sin ende av relieffet. Krigeren til venstre får et tre rettet mot mageregionen. To andre krigere hjelper de to og flere krigere står rundt. På fire av de fem urnene figurerer Vanth sentralt i relieffet. På London D 41 er hun fraværende. Form og stil varierer i de fem relieffene. Det er ikke en uniform fremstilling av antall krigere, hva de har på seg, hva slags våpen som blir brukt eller hvilken handling de ser ut til å utføre. Noen vises med hodeplagg, andre uten, noen ganger er de to liggende krigerne nakne, andre ganger påkledd. Også på de resterende krigerne varierer det mellom påkledd og naken. Hva slags tre som blir brukt er også varierende (Small 1981:122). I alle relieffene er det derimot alltid to figurer som ligger nede og figuren til venstre får alltid et tre rettet mot mageregionen.

London D 41 stammer fra Chiusi og viser seks figurer (*Fig. 9b*). Begge krigerne er utstyrt med skjold, sverd, hjelm og er påkledd. I følge beskrivelsen av denne urnen skal krigeren til venstre ha blitt truffet av et tordenlyn, mens den andre har et brukket spyd gjennom kroppen. Herkules dukker opp midt i relieffet. Han er kledd i løveskinn og klamys og kommer løpende mot høyre i det han trekker sverdet (Pryce 1931:205). En av figurene skiller seg ut. Han kommer fra høyre med ryggen til. Han er kledd i lendeklede og er i form og stil meget lik helten fra *Helten med plogen*-motivet, men bedre bevæpnet. De to resterende krigerne ser ut til å trekke de to som ligger nede bort. På Siena 731-relieffet er det syv figurer og det kan se ut som de andre krigerne står klare til videre kamp over de to liggende (*Fig. 9c*). På urnen i Berlin vises fem figurer (*Fig. 9d*). De to stående krigerne kan se ut som de er i ferd med å angripe hverandre, at de forsøker å beskytte de to som ligger nede ved å trekke dem bort eller at de faktisk er årsaken til at de to ligger nede. Det kan se ut til at den ene er i ferd med å kutte strupen på den ene liggende krigeren. Volterra 326 viser seks figurer hvor den ene står med en trompet, mens Palermo 11778 viser en gråtende kvinne blant de syv figurene (*Fig. 9e*).

3.3.4 MOTIVGRUPPE 4 – OFFERSCENE MED AVKAPPET HODE

To urner i Chiusi viser en kamp eller offerscene. Den ene urnen står for tiden *in situ* i Pellegrina-graven i Chiusi (urne 1) og den andre står i Museo Archeologico Nazionale Chiusi (urne 2) (*Fig. 10a og b*). Det er lite skriftlig materiale tilgjengelig som kan gi detaljerte beskrivelser av disse urnene. I guideboken til museet i Chiusi beskrives urne 2 som Ajax som holder hodet til Troilos over et alter (Museo Archeologico Nazionale Chiusi [MANC] 2007:12). At den ene figuren omtales som Ajax er uvant. Som oftest er det Akilles som omtales og det er den mest populære tolkningen av relieffer som ligner disse to urnene. En annen tolkning kan være at motivet viser Akilles som ofrer trojanske ungdom ved likbålet til Patroklos. Beskrivelsene av disse to urnene er hovedsakelig basert på personlige observasjoner.

Relieffene på de to viser syv (urne 2) og fire figurer (urne 1), hvor figur nummer 2 fra venstre holder et avkappet hode i hånden. Hodet holdes med venstre hånd rett over noe som kan se ut som et alter. På urne 2 vises to figurer som ligger nede i hvert sitt hjørne av relieffet. To, muligens tre, er nakne bortsett fra kapper rundt skuldrene. Resten er kledd. Alle syv ser ut til å bære skjold. Komposisjonsmessig står den midtre figuren (Akilles?) rett opp og på hver side av ham er det to stående og en liggende figur. De to krigerne til høyre i relieffet er kledd likt

som Akilles (Bruun 1870:68). Kroppsbevegelsene til alle krigerne gjør at det er en v-formet komposisjon i relieffet. Gruppen som er naken står til venstre i relieffet.

På relieffet på urne 1 er to nakne, bortsett fra skotøy og hodeplagg. Den ene av disse holder det avkappede hodet rett over et alter. I dette relieffet alternerer figurene annen hver gang påkledd eller naken. De nakne krigerne ser ikke ut til å bære skjold, noe de to andre gjør, samtidig som de ser ut til å trekke sverd. De fire figurene utgjør på et vis to grupper, med en naken og en påkledd i hver gruppe. De to figurene i hver gruppe er vendt kikkende mot hverandre.

Enrico Bruun (1870:68) registrerte fire urner i Chiusi som viser avkappet hode, hvor den ene er urne 2. De tre andre var å finne på Museo Casuccini i Chiusi, men ingen av disse utgjør urnen som står *in situ* i dag. I disse relieffene vises fire figurer, hvor to står sentralt i relieffet og figuren til høyre av disse to holder hodet. På hver side av de to står det en kriger. I to av relieffene holdes hodet i høyre hånd, mens i det siste i venstre hånd. Det er derfor en bevegelse av figurene enten fra høyre mot venstre eller motsatt, men siden ingen av disse urnene er daterte er det vanskelig å si hvilken av urnene som kom først og dermed hvilken retning figuren som holder hodet beveger seg i.

Urnene stammer fra den sen-etruskiske perioden, men på grunn av manglende informasjon er det vanskelig å gi dem en sikker datering. Dog skal urnene i Pellegrina-graven etter sigende dateres til overgangen fra 300 til 200-tallet f. Kr. Selv om de to urnene skiller seg litt fra hverandre komposisjonsmessig vil jeg anta at de to beskriver samme hendelse (hva enn den måtte være) og at de dermed kan dateres til omtrent den samme tidsrammen som urnene i Pellegrina-graven.

Hvor vidt disse to urnene i Chiusi viser Akilles som dreper Troilos eller ofrer trojanske ungdom er usikkert og vil bli sett nærmere på i analysen. Det finnes mange urner som viser den første handlingen, men disse er forskjellige i komposisjon og handling i forhold til de to. Av relieffer som viser at et hode blir holdt over et alter er det i dag kun ett eksemplar i Volterra (Volterra 202) og de to i Chiusi (Fiumi 1976:54).

3.3.5 MOTIVGRUPPE 5 – GLADIATORKAMPER

Relieffene i denne motivgruppen er forenklede avbildninger av gladiator kamper.

Gladiator kamper utgjorde en stor del av gravlekene og ritualene utført for den avdøde.

Relieffene viser vanligvis fire figurer, to på hver sin side av noe som kan se ut som en brønn eller et alter. På Volterra 130 stikker det tre spisser opp fra brønnen/alteret (*Fig. 11a*).

Brønnen/alteret er dekorert med en malt krans. Ingen kampscene er avbildet, men to av figurene vises i ferd med å trekke sverd. Mannen til høyre i relieffet gjør en håndbevegelse som kan symbolisere skrekk eller terror (Körte 1896:214).

På Volterra 559 trekker de to figurene nærmest brønnen/alteret sverd som i Volterra 130, men i dette relieffet er det avbildet en hest i venstre hjørne (*Fig. 11b*). Hesten blir holdt av figuren lengst mot venstre.

Kun to urner er registrert i Volterra med dette motivet (Fiumi 1976:47). Foreløpig er det ikke dukket opp noen i Chiusi.

3.3.6 MOTIVGRUPPE 6 – PORTEN TIL UNDERVERDEN

Porten til Underverden dukker opp i mange forskjellige urnerelieffer. Relieffene jeg har valgt å fokusere på er meget enkle i det kun porten vises sammen med sypresser og girlandere.

Sypressene flankerer porten, mens girlanderne henger over og ut fra toppen av porten (*Fig. 12*).

Jeg har ikke registrert noen urner med denne komposisjonen i Volterra. Den eneste urnen som kommer i nærheten er Volterra 621 som viser en scene med den avdøde i Underverden (Fiumi 1976:47). Porten dukker derimot ofte opp i motiver som viser avskjed- eller velkomstscener i Underverden eller utenfor porten til Underverden.

3.3.7 MOTIVGRUPPE 7 – APOTROPEISKE DYR

I denne motivgruppen dukker oftest griffer opp. De står vendt mot hverandre og holder en amfora eller vase mellom seg. Griffene og vasen/amforaen er omtrent like store (*Fig. 13*). På disse urnene er det lite eller ingenting som ellers er avbildet. Det er registrert fire urner i Volterra som viser griffer som holder på en vase, men griffer dukker opp på totalt 14 urner i Volterra (Fiumi 1976:42-43). En urne i Chiusi viser to sfinkser som er vendt mot hverandre, hvor sidene på urnen viser bankettscener.

Selv om det finnes mange urner som viser apotropeiske dyr, har jeg valgt å fokusere på de som viser griffer og en vase. Årsaken til dette vil bli nærmere belyst i analysen.

3.4 OPPSUMMERING

Urnemotivene i denne undersøkelsen er varierte. De varierer i popularitet, utseende, materiale og størrelse. Som det kom fram av Tabell 2 er den største konsentrasjonen av urner i overgangen mellom 200 og 100-tallet f. Kr. Mest populært var Eteokles og Polyneikes, med en hovedkonsentrasjon på gruppe 2.3, dødsøyeblikket. Å beskrive disse urnene er enkelt, men hva symboliserer de? Kan de forskjellige motivgruppene fortelle oss noe om etruskernes forestillinger om døden og er det mulig å finne felleselementer urnene i mellom og mellom urnene og veggmaleriene?

4. ANALYSE

4.1 INNLEDNING

Mye av inspirasjonen til urnerelieffene er å finne i veggmaleriene. Veggmalier dominerte graver i arkaisk og mellom-etruskisk periode. Relieffene er fortattede fremstillinger av veggmaleriene og som vi så med eksemplet i Inghirami-graven representerte urnene og deres relieffer hvert individ i graven. Man kan derfor si at maleriene og annen dekor i graver skulle gjenspeile individualitet og hjelpe individet på sin reise til Underverden og banketten. Som Izzet (2007:46) uttrykker det: “Burials has been shown to be an important arena for the expression, representation and idealisation of the personal identity of the deceased and of those burying him or her”.

Dersom malerier og relieffer skulle uttrykke personlig identitet vil det si at all dekor i en grav hadde en dypere mening enn ren kunstnerisk utsmykning. Dekoren uttrykte håp, frykt og etruskernes tanker og ideer rundt døden. Men hvordan kommer dette fram i urnerelieffene som har en helt annen komposisjon enn veggmaleriene? Motivene som er å finne på urner skiller seg fra motivene i veggmaleriene. På urnene finner man ofte episoder fra Theben, Troja og Odysseen. Slike motiver er sjeldent avbildet i maleriene. Maleriene viste reisen til Underverden, gravlekene holdt ved graven, banketten holdt i denne verden i sammenheng med gravlekene og banketten i Underverden. Sjeldent dukker episoder fra myter opp. Som nevnt tidligere ble det en økt vektlegging på å avbilde og tolke greske myter og bruke disse til å uttrykke personlige situasjoner i urnerelieffene. Men i motsetning til veggmaleriene som ofte viste mer definerte hendelser som gravlekene viser relieffene små utdrag som kan være av usikker betydning. Hvordan kan man ut fra urnene lese det samme som i veggmaleriene og tilegne relieffene etruskernes forestillinger om døden, samt forstå deres gravritualer?

4.2. ROMERSK VERSUS ETRUSKISK

Død er en universell hendelse og den blir taklet på mange måter. En begravelse uttrykker de forskjellige måtene å takle dette på. Begravelser kan være en måte å unngå folk på eller en grunn til å feire, slåss eller ha orgier, eller det kan være for å gråte eller le. De mange måtene å takle døden på viser forskjeller innad i diverse samfunn, og de viser til ritualene i samfunnene. Gravritualene kan gjenspeile en feiring av liv (Metcalf og Huntington 1991:24).

Feiringen av liv kommer fram i flere av veggmaleriene som Torelli og Fiorini tar for seg, og gjennom maleriene blir individualiteten til den avdøde uttrykt i form av henspilling til status og de etterlattes ønske om en trygg reise for den avdøde i/til Underverden. Det er derfor ikke bare sjelens skjebne som blir uttrykt, men et utvalg av følelser og handlinger som kan knyttes til døden.

Behandlingen av liket måtte foregå på rett vis. En kropp kan ses som et mektig medium for rituell kommunikasjon og utgjør et sett av naturlige symboler. En korrekt begravelse kunne fremkalle kraftige reaksjoner (Morris 1992:31-32). Hodder (1982:141, 146) sier at gravritualer ikke er en passiv refleksjon av andre aspekter av livet. Ritualene er meningsfullt konstruerte og menneskers krysskulturelle generaliseringer må ta det idemessige og ideologiske med i beregningene. I tillegg hevder Hodder at “in death people often become what they have not been in life”. Hvordan, når og hvorfor dette skjer kan han ikke svare på, men det er ikke gjennom enkle eller direkte koblinger at noe slikt kan skje.

Det er derfor ikke nødvendigvis sjelens skjebne som avgjør hvilken behandling et lik skal ha. I tillegg til den antatte tilstanden til den avdødes sjel, kan man også se samfunnets reaksjoner på døden gjennom dets natur og kollektive bevissthet som en avgjørende faktor for behandlingen av liket. Det innebærer at man gjennom seremonier og gravritualer gjenoppretter samfunnets ”normale” tilstand, det vil si tilstanden det befant seg i før døden inntraff, samt befolkningens bevissthet, i det sørgeperioden er over og man tror sjelen er blitt en del av de dødes samfunn (Bloch og Parry 1982:4). Hvis man kan forstå de forskjellige ritualene, kan man også forstå hvilke oppfatninger samfunnet hadde om døden og livet deretter.

Som romerne var etruskerne preget av en gammel, dyptliggende tro på sjelens overlevelse i etterlivet. Romerne på sin side var blant annet påvirket av de epikureiske og stoiske systemene som tilsa at sjelen var en materie som ble fullstendig spredt ved døden. Den mistet all sin personlighet og bevissthet i det den ble tatt opp i den upersonlige livskraften i universet (Toynbee 1971:34). Disse systemene var dog i mindretall fra 1. århundre f. Kr. og ut i keisertiden, og en slik oppfatning blir en benektelse av at det finnes et liv etter døden.

For majoriteten i republikansk tid var det heller en tro på en slags tilværelse etter døden og at de levende og de døde kunne påvirke hverandre på gjensidige måter. Et menneskelig liv ble ikke ansett som noe som eksisterte mellom to faser eller perioder bestående av ingenting. De døde ble ansett som et kollektiv, hvor de var guddommelige og skulle bli æret som forfedre, dog fargeløse og udiffereensierte (Toynbee 1971:34-35). Som døde skulle de være i stand til å hjelpe sine etterkommere, men dersom de ble oversett eller var uten etterkommere kunne de være harmfulle og ondskapsfulle, i det de kunne komme tilbake som spøkelser i form av de romerske *lemures* og *larvae* (Fiorini 2007:131).

Det var ikke bare de etterlatte som kunne lide dersom rett begravelse ikke fant sted. I Iliaden kommer Patroklos til Akilles i en drøm. Patroklos er på dette tidspunktet død, men Akilles har ennå ikke begravd vennen.

Legg meg dog straks i min grav. La meg gå gjennom Hades' porte. Åndene jager meg bort, og ei vil de slippe meg frem over floden. Hvileløst flakker jeg om ved Hades' mektige porte. Hør dog min klagende bønn og rekk meg din hånd; ti jeg vender aldri tilbake fra Hades, når først I har lagt meg på bålet (Hom. *Il.* 23.71-76).

Gjennom gravritualene blir dermed oppfatninger og forestillinger rundt døden uttrykt og dette måtte foregå på rett måte. Viktigheten av rett behandling av liket kan kun tolkes ved å se det i sin rette kontekst (Morris 1992:69).

Fra skriftlige kilder kjenner vi til romerske gravritualer. Forfedremaskene som var en del av gravritualene var plassert i lett synlig deler av huset. Maskene skulle gjengi berømte eller kjente forfedre og var symboler for status (Patterson 2000:45). Ved en begravelse gikk prosesjonen fra den avdødes hus til forum hvor eulogien ble holdt ved *rostra* (talerstolen på forum). Forfedremaskene ble tatt frem og personer som var like den/de avdøde av utseende og størrelse tok maskene på og kledde seg opp etter den/de avdødes status. På denne måten tok de avdøde del i sin egen *pompa funebris* (gravprosesjonen). De var til stede under eulogien og de kunne la seg underholde av gladiatorkampene som senere ble holdt ved forum i hans ære. De avdøde var "til stede" på begravelsene i form av *personae* (Torelli 1999:148-149). I den

romerske verden fikk begravelser en mer og mer politisk karakter. Det var en måte å vise status og makt på for de etterlatte gjennom en henvisning til alle de berømte forfedrene.

Slike masker som ble brukt ved romerske begravelser stammer fra primitive italiske tradisjoner og inneholdt trolig magisk betydning. Det er i Chiusi funnet to terrakotta masker fra 500-tallet f. Kr., samt en terrakottaurne med en maske avbildet (Walbank 1970:738). Kanskje er disse indikasjoner på at masker ble tatt i bruk i de etruskiske gravritualene også.

Skal man først sammenligne romerske og etruskiske gravritualer basert på skriftlige kilder må man huske på at det i Aeneiden er en klar inndeling av Underverden, eller Elysium. I Aeneiden blir Elysium uttrykt med den greske mytologiske forestillingen av Underverden og den var delt inn i tre deler: limbo, helvete og himmelen. Dette var den første gangen en romersk forfatter brukte denne inndelingen (Toynbee 1971:36).

Limbo var reservert for barn og andre som døde før sin tid, og som sted var det plassert rett innenfor porten til Hades. Helvete var stedet som legendariske kriminelle, med overmenneskelig status, havnet i. Der skulle de gjennomgå tortur. Himmelen, eller Elysiums sletter, var for heltene. Der skulle de unnsnippe smerte, bekymringer og kun nyte de samme gleder som i livet (Toynbee 1971:36).

Dette er et helt annet bilde enn det etruskiske. Den etruskiske Underverden kan gjennom veggmaleriene vises på to måter: landskapet i Underverden og banketten i Underverden hos Aita og Phersipnei. Landskapet markeres gjerne med steinformasjoner, sumplandskap, mørke skyer eller syresser. Steinformasjoner dukker ofte opp på relieffer, som blant annet på flere av Eteokles og Polyneikes-motivene. En plassering i landskapet blir videre understreket ved at Vanth og Charun dukker opp. Landskapet blir et uttrykk for den liminale fasen den avdøde må gjennom og symboliserer reisen. Banketten kommer til uttrykk gjennom blant annet Aita og Phersipneis tilstedeværelse, som i for eksempel Golini I-graven (slutten av 300-tallet f. Kr.) og Orcus II-graven (ca. 350 f. Kr.) (Steingraber 2006:188). Banketten er enden på reisen.

En etrusker kunne møte farer på veien, men det er ingenting i materialet som tilsier at de trodde på en tredelt inndeling. Richardson (1964:248) foreslo en todelt inndeling av døden og Underverden. Den avdøde hadde reist en lang og skremmende reise (landskapet i Underverden), men destinasjonen for reisen (banketten) var rolig og majestetisk, hvis ikke

lykkelig. Det farefulle eller skremmende ved døden ble uttrykt gjennom Charuns skremmende utseende (Serra Ridgway 2000:313).

Den tredelte inndelingen av Elysium var mest populært blant forfattere og poeter fra den augusteiske alder fram til starten av kristendommen. Selve gravkunsten, eller epitafer, ignorerte en slik inndeling (Toynbee 1971:37). I en slik sammenheng kan man spørre seg om forfatternes bilde av Underverden var et fantasifullt bilde, eller om det var for skremmende og ”realistisk” for de romerske borgerne å avbilde en slik verden på gravmonumentene. I det hele ser det dog ut til at det i den romerske verden fortsatt var en tro på et liv etter døden og at det var et optimistisk syn på livet som ventet i Underverden (Toynbee 1971:38).

Som vi så med utdraget fra Iliaden vandrer Patroklos hvileløst foran porten til Hades. Han slipper ikke inn fordi han ennå ikke har fått en ordentlig begravelse. Før det skjer kan han ikke krysse elven og gjennom porten til Underverden. Bønnen hans beskriver hvor viktig en ordentlig begravelse var for sjelens videre liv i Underverden. Uten begravelsen og ritualene tilknyttet begravelsen vandret man rundt i limbo og kom seg ikke videre eller fikk hvile. Limbo kan heller ses som et annet uttrykk for liminalfasen hvor man befinner seg mellom to verdener, i stedet for et sted hvor tortur skulle finne sted.

Veggmaleriene i Augur-graven (530 f. Kr.) og Giocolieri-graven (520 f. Kr.) fra Tarquinia viser de virkelige ritualene som ble utført i sammenheng med begravelsen (Torelli 1999:147). Ritualer er handlinger som er knyttet til et trossystem. For at det kan være et ritual må det utføres av flere som forstår handlingen som et ritual, og at det er mulig å reproduseres av flere. Med dette menes at en enkel handling blir et kollektivt ritual, og individuell mening blir kollektiv tro. Handlinger som dermed utføres er ikke for et individ, men er forstått og utført kollektivt. Det ligger større tanker bak enn noe for bare sin egen del og dette avslører mer om trossystemet enn de som utfører handlingene og hensikten med handlingene (Warden 2009:108).

De arkaiske veggmaleriene i Tarquinia viser gravlekene som ble holdt til ære for den avdøde. Atletiske øvelser, akrobatiske konkurranser, hesteløp, boksekamper og gladiatorkamper ble fremført foran graven. Disse lekene og øvelsene var en stor del av gravritualene og det er bare naturlig at disse øvelsene kom til å bli en del av gravdekoren i kamrene. Lekene sett i

sammenheng med dørene i kammeret ble markante markører for den liminale fasen for den avdøde og de etterlatte.

Gravlekene forsvant fra gravmaleriene i løpet av 400-tallet f. Kr. og sammen med dem også forholdet som forbandt dem til den avdødes overlevelse i Underverden. Lekene levde videre i den virkelige verden. Blant annet i den romerske verden i form av gladiatorkampene og, som vi skal se senere, i de lukanske veggmaleriene på 300-tallet f. Kr. Men i Etruria var ikke gravkamrene lenger det arkitektoniske rommet hvor den avdøde på en og samme tid befant seg mellom avskjeden fra de levendes verden og starten på reisen til sitt nye, og siste, oppholdssted i Underverden. Urnene som dukket opp i den sen-etruskiske perioden tok over denne funksjonen ved at relieffene ble tredimensjonale representasjoner for Underverden/Elysium (Torelli 1999:157-158).

4.3 Å LESE RELIEFFENE

Urnrelieffer er ikke like klare i sine avbildninger, slik som veggmaleriene kunne være. Noen relieffer viser utdrag fra myter som ikke kan misforstås eller feiltolkes, mens andre er vage og som vi har sett utsatt for mange tolkninger. Selv om motivene er tydelige kan betydningene være dypere. Å avbilde greske myter bare for mytene sin del var ikke hensikten, men bak hvert motiv lå det en mening. En mening som var forbundet med etruskernes syn på døden, akkurat som veggmaleriene tidligere hadde gjort. Men å gå fra store vegger med mye plass til en urne som målte alt fra 25 til ca 80 cm var en utfordring. Fra å kunne vise flere sekvenser på veggene ble det nå fortettede fremstillinger av en sekvens, hvor innholdet fortsatt skulle kunne gjenkjennes.

Kunstnere fra forskjellige byer trakk ut spesifikke episoder fra en myte, og dette førte til at en og samme myte kunne se helt forskjellig ut fra by til by. Episoder ble valgt ut på grunn av makten og kraften de ville komme til å ha i sin nye kontekst (Holliday 1993:186). Dersom de forskjellige scenene ikke fortalte en fullstendig historie, kun bruddstykker, måtte den likevel inneholde nok til å stimulere en observatørs forståelse for motivet, samt inneholde nok til å stimulere tanker rundt døden. Foruten dette ville kanskje ikke de mytologiske episodene ha vært så populære på urnene (Brilliant 1984:51).

En slik endring av en episode og dens mening kan sammenlignes med det Quintilian kalte *tropes* eller *modes*. *Tropes* er en artistisk alterasjonsprosess for hovedsakelig ord og fraser

som gir den opprinnelige formen ny mening. Quintilian mente at *tropes* kunne brukes i både visuelle og lingvistiske termer og at det kunne brukes på våre tanker (*Inst.* 8.6.1-3). Så på sett og vis kan sammenslåingen av greske og etruskiske elementer ses som *tropes*.

I tolkninger av veggmalier og relieffer er det viktig å forsøke å se dem i sin tid. Tolker man et relieff etter dagens forståelse kan betydningen av detaljer bli en helt annen. Man må ha i minne at en episode kunne ha en helt annen mening i den tiden den først ble avbildet (Torelli 1982:2-3). I spesielt François-graven mener Brilliant (1984:34) at de etruskiske kunstnerne har oppnådd en ”der og da” og en ”her og nå” sammensmeltning av motivene. Ved å gjøre dette utviklet de en form for typologisk fortelling hvor fortiden var en metaforisk forventning av nåtiden. Samtidig skal man huske at myter er flyktige og mangfoldige. Ofte er de fortsettelse av bilder og motiver som forsøker å forklare menneskelig oppførsel, bestrebelser og lidenskap (Lowenstam 2008:152).

I følge Torelli (1982:119) finnes det to typer relieffer: fortellende og historiske. Etruskiske askeurner kommer inn under begge. De mytologiske motivene og legendene er fortellende relieffer, hvor historiske hendelser blir fortalt i en fortellende form. Ofte er dette en veldeterminert hendelse. Magistratprosesjoner kommer inn under de historiske relieffene hvor det representerer status, funksjon og/eller moralske kvaliteter som er å finne i en eller annen form for status. Spesielt for de fortellende relieffene er at avbildningene nødvendigvis ikke viser reell historisk relevans. De skal heller vise til et konsept eller situasjoner som er kjent for de aller fleste som ser relieffet.

Urner viste korte utdrag av en mytologisk syklus eller en lokal legende. Forståelsen av motivene er basert på flere prosesser. Prosessen med å lage et urnerelieff var basert på en deduktiv og utdragsmessig måte. Det vil si at kunstneren måtte foreta et motivvalg som var understøttet av kunnskap om konvensjoner og kontekst, samtidig som han måtte forholde seg til form og tema. For den som skulle se urnen krevde det en annen prosess, en induktiv analysemetode. Siden relieffene kun viste utdrag av en historie eller myte, måtte observatøren både gjenkjenne motivet og integrere det i en større kontekst med hjelp av sitt eget minne (Brilliant 1984:23). Dette innebærer ikke bare at etruskerne hadde kjennskap til de greske mytene og syklusene, men også at relieffene av usikker betydning var meget kjente og av stor betydning blant det etruskiske folket.

4.4 TOLKNINGER AV RELIEFFENE

4.4.1 BLOD OG BLODUTGYTELSE

Det har som nevnt vært mange tolkninger av *Helten med plogen*. Noen hevder at det er episoden fra Theben-myten hvor brødrene Eteokles og Polyneikes kjempet mot hverandre eller at det er den greske helten Echetlos som kjempet mot perserne ved Marathon. Andre igjen vil ha det til å være den greske Kodros som ofret seg selv ved å kjempe uten klær og våpen. Ingvald Undset hevdet at motivet viste Kadmus som kjempet med plog mot gigantene som var skapt av dragens tenner. Dette er de greske tolkningene. En romersk tolkning har vært at motivet viser til Romulus og grunnleggingen av Roma. Videre er det foreslått at motivet symboliserer den politiske situasjonen i Etruria på denne tiden, og dermed kanskje en etruskisk helt. Et annet forslag som har dukket opp er at motivet bygger på en gammel semittisk myte (Bonfante 1986:272; de Grummond 2006:199; Körte 1916:15; Marstrander 1966:21; Sande 1997:68; Vighi 1958:60). Körte kalte motivet Demon av plogen (den såkalte Echetlos) (Körte 1916:5).

At det dreier seg om greske helter finner jeg lite trolig. Motivet er kun funnet i ett område over en viss tidsperiode. Sammenligner man dette motivet med *Eteokles og Polyneikes* skiller de seg såpass mye fra hverandre til å skulle vise en og samme myte. Dette gjelder alle versjonene fra Theben-myten. Fra Ceicna familiens grav i Castiglione del Lago, 21 km utenfor Chiusi, er det i Vatikanmuseet utstilt fire urner. Tre viser *Eteokles og Polyneikes* og en *Helten med plogen* (Fig. 14a-d). Som det kom fram i Tabell 1 er disse fire urnene fra samme tidsperiode, og dersom *Helten med plogen* skulle ha vært *Eteokles og Polyneikes* ville de ha avbildet dette motivet.

At det skal være av romersk opphav finner jeg også lite trolig. I den sen-etruskiske perioden var det flere etruskiske byer som ble beleiret av romerne. Familier flyttet fra byene sine og mange flyttet til blant annet Chiusi. Området var derfor mest sannsynlig preget av situasjonen og gjennom det ble også etruskernes tanker og følelser for romerne preget. At de da skulle ønske å avbilde en romersk historisk hendelse på urnene ville være å gå i mot den rådende tilstanden i området. Samtidig identifiserte antakeligvis etruskerne seg mer med grekerne enn med romerne, mens romerne så til Troja som sine forfedre (Spivey 1997:156).

I Françios-graven i Vulci, 330-320 f. Kr. kommer denne identifiseringen fram (Naso 2005:58). Maleriene i denne graven viser i følge van der Meer (2004:1) en visuell symmetri

mellom myte, historie og realitet. Figurscenene skal være en korrespondanse mellom bilde og subjekt ved å sette greske mytologiske figurer opp mot episke figurer fra Etruria. Venstre vegg viser myte, høyre viser historie og realitet (Holliday 1993:178).

I det man kommer inn i vestibulen i kammeret vises Ajax og Cassandra på venstre hånd, deretter følger Foiniks og Nestor og duellen mellom Eteokles og Polyneikes. På høyre hånd i det man kommer inn er det avbildet Sisyfos og Amfiaraos i Underverden, gravens eiere Vel Saties og Thanchvil Verati, og en kamp mellom Marce Camitlnes og Cneve Tarchunies Rumach (Gnaeus Tarquinius av Roma). Basert på navnene kan denne kampen se ut til å foregå mellom en lokal etrusker og en romer. I det påfølgende rommet er det på venstre side avbildet Akilles som ofrer trojansk ungdom, mens det på høyre side vises helter fra Vulci som bekjemper krigere av annen etnisk opprinnelse (Holliday 1993:177-178).

Hvis man tar til etterretning at etruskerne så til grekerne for sitt opphav og romerne til trojanerne, kan maleriet med Akilles ses som en allusjon til konfliktene mellom romerne og etruskerne. Hendelsen i 357 f. Kr. da en stor mengde romere ble drept på Tarquinius forum kan også være en årsak til disse avbildningene (Steingraber 2006:237). I følge etruskerne gjentok historien seg i hvert *saeculum*, med små variasjoner. Det vil si at det som har skjedd, vil skje igjen. Kanskje kan maleriene tolkes som et håpefullt ønske om seier over Roma (Jannot 2005:16).

Begge maleriene i det innerste rommet er i innhold like blodig (Blanck et al. 1987:208). Malerienes stadige henvisninger til døden og Underverden kan ses som en sammensmeltning av kulturelt og etnisk materiale for å lage en fortellende syklus omhandlende død og forflytning. Akilles-maleriet kan ses som en erstatning for faktiske ofringer som skulle bringe de døde tilbake til livet (Jannot 2005:16).

Dersom man tar utgangspunkt i at maleriene i Françios-graven avbilder rådende tanker i Etruria på denne tiden og det faktum at etruskerne var et folkeslag som var midt i kampen for sin tilværelse og identitet, er det lite trolig at de ville velge et romersk historisk motiv som omhandler grunnleggingen av selve byen som forsøkte å ødelegge dem. Mest av alt ville de ikke tatt et slikt motiv med seg i graven som jo skulle representere identiteten til den avdøde i Underverden. Tolkningen av *Helten med plogen* må ligge et annet sted.

Siden vi ikke har noen skriftlige kilder til å bygge opp rundt motivet, må man se på elementer som er med i relieffet. I denne motivgruppen er det ett element som gjør at det skiller seg ut, nemlig plogen.

En plog kan brukes til rent praktiske formål som å pløye et jorde. Men i de romerske kildene kan vi lese hvordan plogen var et viktig redskap i markeringen av grenser. Plutark forteller hvordan Romulus markerte opp grensene for hvor Roma skulle ligge.

[...] then set himself to building his city, after summoning from Tuscany men who prescribed all the details in accordance with certain sacred ordinances and writings, and taught them to him as in a religious rite. A circular trench was dug around what is now the Comitium, and in this were deposited first-fruits of all things the use of which was sanctioned by custom as good and by nature as necessary; and finally, every man brought a small portion of the soil of his native land, and these were cast in among the first-fruits and mingled with them. They call this trench, as they do the heavens, by the name of “mundus.” Then, taking this as a center, they marked out the city in a circle round it. And the founder, having shod a plough with a brazen ploughshare, and having yoked to it a bull and a cow, himself drove a deep furrow round the boundary lines, while those who followed after him had to turn the clods, which the plough threw up, inwards towards the city, and suffer no clod to lie turned outwards. With this line they marked out the course of the wall, and it is called, by contraction, “pomerium,” that is “post murum,” behind or next the wall. And where they purposed to put in a gate, there they took the share out of the ground, lifted the plough over, and left a vacant space. And this is the reason why they regard all the wall as sacred except the gates; but if they held the gates sacred, it would not be possible, without religious scruples, to bring into and send out of the city things which are necessary, and yet unclean (*Vit. Rom. XI*).

Mennene fra Toscana var etruskere som kom for å lære bort ritualene som var nødvendige for å bygge en by og dens grenser (Von Vacano 1960:24). Grøften og den senere muren var hellig. Å krysse denne hellige grensen på andre steder enn gjennom porten, førte til seriøse konsekvenser, noe Remus fikk føle på kroppen. Under arbeidet med å grave grøften hvor

byens murer skulle ligge, latterliggjorde Remus deler av arbeidet, hindret andre deler og da han til sist hoppet over grøften ble han raskt slått ned og døde på stedet (Plut. *Vit. Rom.* X.1.2).

Kanskje kan man derfor se på motivet og plogen som en markering av grenser.

Veggmaleriene var som nevnt borte fra gravkamrene på denne tiden og markeringen av overgangen til Underverden var borte. Plogen ble et symbol for kryssingen av grenser gjennom assosiasjonene som ligger nettopp i plogen. Hvis plogen markerte en grense på urnen kan det bety at urnen og dens innhold var ansett hellig. Hva ville skje dersom noen brøt opp urnen eller rotet rundt i den?

Douglas (2002:26-27) forklarer viktigheten av hellighet. At noe er hellig vil si at det er et objekt for tilbedelse, enten personlig eller av et samfunn. I dette tilfellet er det for de etterlatte. I mange tilfeller anses det hellige som smittsomt eller forurensende. Dette skyldes at det hellige kan være rotløst eller utflytende, i det at det kan endre karakter. For å bevare deres spesifikke karakter må det hellige sikres av diverse forbud. Det hellige er uttrykt gjennom forskjellige ritualer for atskillelse og avmarkering og av en tro på alle farer som er involvert i det å krysse forbudte grenser. For å sikre det hellige og grensene må derfor det hellige anses som smittsomt eller urent. Samtidig er handlingen av å krysse sosiale barrierer i visse samfunn ansett som en farlig forurensing. Den som krysser barrieren blir i samfunnets øyne ond og et objekt for avsky fordi personen krysset linjen som ikke skulle krysses. Ved å gjøre det setter de resten av samfunnet også i fare (Douglas 2002:172).

Hvis man da ser bort fra de greske og romerske tolkningene sitter vi igjen med en lokal myte eller historie. Noen forslag har vært at motivet viser til politiske situasjoner som fant sted i Etruria. Hvilke samfunnssituasjoner er uvisst, men med tanke på plogen kan man få inntrykk av det er landbruk det er snakk om. I 88 f. Kr. var det store problemer i landbruket i det landet skulle omdistribueres. Dette er en for sen dato til at *Helten med plogen* kan vise til denne hendelsen. Men kanskje kan motivet vise til en hendelse lik Romulus og Remus, det vil si en lokal grunnleggingsmyte. Krigerne brøt en grense, kanskje en bygrense som helten jobbet med, og for å rette opp dette, det vil si gjenopprette grensens hellighet, måtte han kjempe bort og drepe krigerne. De måtte ofres. En slik hendelse kan vise tilbake til ritualene som var så viktige for etruskerne, og som styrte mye av deres tilværelse.

Detaljene i gruppe B, som Vanth og det ulveaktige hode, kan hjelpe til med å sette motivet i en etruskisk kontekst. Vanth er som vi har sett et rent etruskisk element og bare hennes tilstedeværelse som en liminalfigur tyder på at relieffene har en dypere betydning enn bare kunstnerisk utsmykking. Det ulveaktige hode kan være en tilknytning til Tages. Om Tages ble det sagt at han dukket opp av bakken (Dumézil 1970:636). Bonden som jobbet på jordet hvor Tages dukket opp ble fortalt etruskernes ritualer og hvordan disse skulle gjennomføres. Helten kan kanskje ses som bonden som treffer Tages. Plogen viser til ritualene som ble fortalt og ritualene plogen ble brukt til. Men med mindre vi kommer over en tekst som kan forklare hva motivet virkelige viser, blir disse tolkningene bare teorier.

Gladiatorkampmotivene inneholder mer enn det som er synlig for øyet. Assosiasjonene i disse relieffene går tilbake til veggmaleriene i den arkaiske perioden som viser gravlekene, og symboliserer dermed både reisen, det liminale rommet og overgangen til Underverden. Urnene som viser gladiatorkamper er uten mytologisk betydning og helt sikkert ikke en lokal legende. I stedet er de en fortsettelse av gravmaleriene som viste gravlekene som ble holdt til ære for den avdøde. Hvordan de etruskiske gravlekene tok form vet vi bare fra veggmaleriene, og det er vanskelig å gi konkrete beskrivelser av årsakene bak dem. En kilde til forståelse av denne formen for gravleker er de romerske skribentene.

Romerne var inspirerte av gladiatorkampene og videreførte dette i sine gravritualer. I følge romerne selv var det en forståelse av at deres gladiatorkamper var kommet fra kamper som fant sted ved etruskiske begravelser (Spivey 1997:111). Den første dokumenterte romerske gladiatorkamp som ble holdt til ære for en avdød fant sted i 264 f. Kr. (Patterson 2000:46). Disse kampene ble holdt for å ære og minnes den avdøde. Kampene var forholdsvis små med få utøvere og varte over kort tid. I disse kampene var det religiøse alltid til stede med et viktig element. De som trakk bort de døde etter kampen var kledd som enten Pluto/Hades eller Charon (Hopkins 1983:4). Ser man det i sammenheng med etruskiske ritualer hadde de samme funksjoner som Charon: ta seg av de døde og føre dem til riktig sted.

I Augur-graven vises gravleker med brytekamp, boksekamp, akrobatiske øvelser og Phersu. Phersu er kledd med maske og vises i nærheten av både brytekampen og boksekampen. På høyre sidevegg, hvor brytekampen finner sted, er også Phersu som holder en hund i bånd. Hunden vises i det den angriper og biter en mann. Mannen har en sekk trukket over hodet. Dette angrepet blir omtalt som Phersus gladiatorkamp (Torelli 1999:147). Handlingen som

finner sted er av voldelig karakter og blodet strømmer fra såret til mannen. Assosiasjonen med blod og blodutgytelse kommer fram.

Phersu dukker opp i flere veggmalier som, for eksempel, i Ape-graven fra Chiusi (Steingräber 1985:281-283.25, pl. 193-194, fig. 34-38), Pulcinella-graven (510 f. Kr.) (Steingräber 1985:345.104, fig. 276, pl. 137), Olympiade-graven (ca. 510 f. Kr.) (Steingräber 1985:291.42, fig. 53, pl. 18, 20-22), samt muligens Grav 1999 (510/500 f. Kr.), Tarquinia (Steingräber 1985:368.141). Også på *cippi*-baser er det funnet avbildninger av Phersu (Jannot 1984:58 (fig. 197)). På denne tiden hadde ikke Charun eller Vanth dukket opp i gravkunsten.

Serra Ridgway (2000:313) sier at Charun og Vanths tilstedeværelse i veggmaleriene er der som et betryggende element og at de ikke er ute etter å skade de avdøde på noen måte. Men døden er skremmende og, som nevnt tidligere, kan Charuns stygge utseende være en henvisning til det skremmende elementet ved døden, det vil si farene som kan dukke opp i den liminale fasen. Denne fasen er ukjent, man vet ikke hva som kan skje og individet er alene. Som nevnt tidligere blir denne fasen ofte uttrykt gjennom symboler og bilder for å lette denne perioden. Charun blir billedgjøringen av det farefulle, uten at han nødvendigvis er farlig selv. Kanskje kan Phersu ses som en slags forgjenger til Charun. At Phersu er avbildet med en maske kan vise til forfedremaskene som romerne senere brukte, om enn i en helt annen form. Kanskje kan kampen ses som et symbol for sjelens overlevelse i Underverden. Farene som kan dukke opp på reisen blir symbolisert gjennom Phersu og hunden, og i det Phersu vises på flukt fra boksekampen er den avdøde kommet trygt fram. Farene er nå overvunnet og borte.

De blodige Phersu-scenene, boksekamper og andre gravleker fremkaller alle en assosiasjon med blod. Mens det i Tarquinia i arkaisk tid ikke ble avbildet gladiator kamper i veggmaleriene, var det i Campania et meget populært motiv på 300-tallet f. Kr. Av gravmaleriene i Paestum viser over 35 kampdueller med våpen, blant annet Grav 53 (Pontrandolfo og Rouveret 1992:57-58, pl. 137.1-138.1), Grav 24/1971 (Pontrandolfo et al. 2004:45, pl. 44) og Grav X (Pontrandolfo et al. 2004:51, pl. 49). Den tidligste graven som viser en duell med våpen kan dateres til ca. 380 f. Kr. (Grav 1A/71), mens den seneste rundt 310/300 f. Kr. (Grav 4A/71) (Pontrandolfo og Rouveret 1992:73-74). Gravmaleriene i Campania er av meget blodig karakter. De fleste viser at blodet strømmer ned mot bakken fra sårene til gladiatorene. Avbildningene av gladiator kamper i de lukanske gravmaleriene kan

videre være en inspirasjonskilde til gladiatorkampmotiver på sen-etruskiske urner. Dersom det er tilfellet innebærer det at det er en assosiasjon i motivene til blodige scener.

På Julius Caesars tid ble gladiatorkampene større med flere utøvere, kamper mellom dyr og de varte over lengre tid. Etter hvert ble kampene en arena for å vise politisk makt og vinne publikums støtte. Amfiteatrene ble et sted hvor publikum kunne delta og kanskje distansere seg fra dagliglivets prøvelser ved å se andre slite og dø (Hopkins 1983:30). Som med selve begravelsene ble også gladiatorkampene en politisk arena og hensikten med å ære den avdøde falt i bakgrunnen. Men gladiatorkampene brakte fortsatt med seg assosiasjoner om religiøs ofring. Gjennom kampene var romerne veldig nære ved å utføre menneskeofring.

Det er en sammenheng mellom kamp og blod. En kamp kan sies å faktisk kreve blod, de to hører sammen. Om de etruskiske gladiatorkampene var av like blodig karakter som de senere romerske er usikkert, men uansett form var det utgytelse av blod som stod sentralt i kampene og lekene. Og skal man tro de lukanske gravmaleriene, var kampene av en meget blodig karakter. At noen urner viste gladiatorkamper kan rett og slett være at det var en gladiator som bestilte urnen, men det kan også være en henvisning til blodritualer. Få urnerelieffer viser selve kampen. Det er heller en representasjon for kamper. For de som så motivet var kampen som fulgte eller som kom i forkant underforstått. Og gjennom denne forståelsen kommer også assosiasjonen med utgytelse av blod. Blod som skulle være rensende og dermed kanskje vise til overgangssritene og den siste overgangen. Disse assosiasjonene førte til at relieffene ble en grensemarkør.

I den liminale fasen var faren for å utsette seg for dødsforurensing på det største og ritualer ble utført for å unngå denne forurensingen. Ritualer setter en ramme som markerer tid og sted og viser til en spesiell form for oppmerksomhet. Det vil si at enhver handling innen ritualene har en betydning. Men ritualenes symboler har kun effekt dersom de som utfører ritualene har tillit til dem (Douglas 2002:78, 86). Selve utførelsen og avbildningene av gladiatorkampene må derfor ha hatt en betydning for etruskerne.

Kampene som er avbildet på Volterra 130 og 559 er ikke på langt nær så blodige som de virkelige kampene. Men uten å avbilde selve kampen, vet man at den er blodig og at blodutgytelse forekommer. Som nevnt tidligere er *libri acheruntici* en stor kilde til forståelse av etruskiske ritualer. Dette gjelder spesielt for blodoffer i den etruskiske gravkonteksten. Det

er antatt at ved å ofre blod over graven ville dette gi den avdøde mulighet til å snakke, gjøre personer udødelige eller gi den avdøde en sjel i Underverden (Lowenstam 2008:209). Gjennom slike offer skulle sjeler bli animerte. Dette involverer at man heller blod ned i bakken. I stedet for å utføre denne handlingen, ble det blant etruskerne vanligere å avbilde dette, det vil si gjennom referanser til blodofring eller representasjoner av at blod flyter (de Grummond 2006:209). Dette ser man også i François-graven hvor blodet spruter fra halsen til Akilles' ofre.

Avbildningen av Akilles som ofrer trojansk ungdom er basert på en fantasifull tanke om hvordan denne ofringen kunne se ut. I Iliaden er denne episoden kun forklart over to linjer og det er at de tolv trojanerne blir kastet på likbålet til Patroklos. Årsaken til at avbildninger viser halshugging eller at de får halsen skåret over skyldes løftet Akilles ga til Patroklos da han sa at han skulle skille hoder fra hals ved hans begravelse (Hom. *Il.* 18.337).

De to urnene i Chiusi med et avkappet hode, viser en offerscene og utgytelse av blod, enten de viser drapet på Troilos eller ofringen av trojansk ungdom. Hvis de to viser Troilos-episoden skiller denne formen for avbildning seg fra andre representasjoner. Flere relieffer viser Troilos sittende på et alter og Akilles som kutter strupen (*Fig. 15*). Andre (Volterra 376) viser Troilos sittende til hest og Akilles som griper tak i håret hans og trekker sverdet. I et relieff i Chiusi vises denne episoden foran portene til Troja (*Fig. 16*). Avbildninger av at drapet har funnet sted er mer sjeldne og viser kroppen til Troilos liggende over hesten. På Volterra 258 er hodet helt kuttet av og man ser rett mot den åpne halsen (Bruun 1870:66, pl. LVI 18).

Det er få urnerelieffer som er beskrevet som ofringen av trojanske ungdom, men på Torre San Severo-sarkofagen fra 300-tallet f. Kr. vises denne episoden. Hodet til en av ungdommene er nesten kuttet helt av (Lowenstam 2008:166). Aita og Phersipnei er til stede ved handlingen (Jannot 2005:154). Episoden var populær i Etruria og dukker ofte opp i gravkonteksten, blant annet på Preste-sarkofagen (330/320 f. Kr.) fra Tarquinia og en bronseurne i Britisk Museum fra ca. 300 f. Kr. (Lowenstam 2008:157; Steingraber 2006:240). Episoden var lite avbildet i Hellas og Magna Graecia. Det er kun funnet en avbildning i Sør-Italia, på en krater av Darius-maleren fra 340-330 f. Kr. Denne episoden passet ikke grekernes følsomhet, men den traff etruskernes smak, i det de ofte avbildet grusomme motiver eller subjekter (Lowenstam 2008:95, 165).

På veggmalier vises bakholdsangrepet på Troilos ved fontenehuset, ofte i nærheten av Apollo. Den første avbildningen av denne episoden, enten det er bakholdsangrepet, jakten eller selve drapet, stammer fra ca. 680 f. Kr. i Hellas og ca. 625/600 f. Kr. i Etruria (Lowenstam 2008:139). I Etruria ble dette motivet ofte avbildet på både vaser og veggmalier. Etruskerne og grekerne avbildet mange av de samme elementene, men i de etruskiske versjonene straffer ikke Apollo Akilles. I stedet truer han Troilos (Lowenstam 2008:145). Både Akilles og Apollo, eller Aplu som er den etruskiske versjonen, er avbildet holdende på en *machaira* (offerkniv). Fontenehuset likner i det fleste tilfellene et alter, som for eksempel på en pontisk amfora i Vatikanmuseet fra ca. 560 f. Kr. av La Tolfa malergruppe. På en annen amfora fra samme gruppe er også fontenehuset formet som et alter (Lowenstam 2008:141).

Det interessante med disse avbildningene er at det på de to ovenfornevnte amforaene dukker en liten figur opp ved eller på fontenehuset/alteret. Figuren er gjenkjent som Apollo Lykeios, Apollo Ulven. Han er avbildet med menneskekropp, ulvehode, klør som føtter og han holder en *machaira*. Miniaturutgaven av Apollo Lykeios er ikke funnet i greske representasjoner av Troilos-episoden. Den får dermed en etruskisk originalitet, men representasjoner av en fullvokst figur med tilnavnet Lykos er å finne i det greske materialet (Lowenstam 2008:143). At offerkniven vises tydelig er også et etruskisk fenomen. I den greske verden ble slike hellige redskaper godt gjemt i kurver (Jannot 2005:38).

Kanskje kan det ulveliknende hodet som dukker opp mellom beina til helten på *Helten med plogen*-motivet være en henvisning til Apollo Lykeios. Motivet vil dermed bli knyttet til offerhandlinger. Dersom plogen er et symbol for ritualene tilknyttet markeringen av grenser og konsekvenser av å bryte denne grensen, kan de to elementene knyttes sammen til en handling: ofring.

De etruskiske avbildningene viser ikke bare at Akilles dreper Troilos, men at han faktisk ofrer ham som om han skulle være et dyr, ved fontenehuset som nå er blitt et alter for Apollo. Apollo/Aplu er i den etruskiske mytologien assosiert med Underverden og i følge greske og romerske kilder bedrev etruskerne menneskeofring. Til sammenligning foretok grekerne aldri menneskeofring i perioden hvor Troilos-myten ble malt (Lowenstam 2008:147). Sett i lys av dette får episodene fra Troja-myten en annen dimensjon.

Akilles var en måte å uttrykke ideologi på, til å rettferdiggjøre makt og identifisere fiender. Det innebærer at etruskerne gjennom greske myter fikk uttrykk for deres mål, angst og observasjoner om livet. Spesielt Troilos-episoden, og kanskje ungdomsepisoden, ble brukt til å besvare religiøse spørsmål: hvorfor forlangte gudene menneskeblod? (Lowenstam 2008:173).

I den romerske gravkonteksten ble bruken av Akilles sett på som en indirekte hedring av den avdøde. Akilles ble som en dødelig person tilbedt og æret i flere kulturer. Han fikk et liv etter døden ved at Thetis tok ham med til Underverden og gjennom assosiasjonen med Akilles ga dette de etterlatte og den avdøde en tro på et liv etter døden (Brilliant 1984:135). Det finnes dermed likhetstegn mellom de etruskiske urnerelieffene og romerske sarkofagrelieffer. Det var en tro på et liv etter døden. Men romerne brukte kun mytene. De inkorporerte ikke egne elementer i relieffene, men tok i bruk de greske heltene og mytene til å identifisere seg med dem.

Brilliant (1984:135) trekker fram Husserl hvor Husserl karakteriserer Akilles og bruken av ham i relieffer. Han hevder at Akilles er analog med Messias eller en som kommer fra den øvre verden. Fiender som er med i relieffene er fra den lavere verden og er analoge med demoniske krefter. Disse assosieres med vinter, mørke, forvirring, sterilitet, dødelighet og alderdom. Akilles på sin side står for vår, soloppgang, ro, fertilitet, vigør og ungdom.

En slik form for inndeling kan også ses i død, blod og kulde. Disse konfronteres av motsetningene liv, sex og ild. De seks kreftene kan anses som mektige og farlige. De positive kreftene kan bare anses som farlige dersom de slås sammen og er i fare for å komme i kontakt med død, blod og/eller kulde (Douglas 2002:171). Kanskje kan disse assosiasjonene ha likheter med for eksempel *Helten med plogen*. Helten står for det gode og det levende, mens krigerne som utgjør en trussel viser til det onde og døden. Plogen markerer grensen mellom disse, og assosiasjonen med blod og kamp viser til både liv og død, rent og urent.

I de tre motivgruppene *Helten med plogen*, *Gladiatorer* og *Offeret med avkappet hode* er det assosiasjoner til kamp, død og blodutgytelse. Hvis man med dette i minnet ser på de to motivgruppene *Tre som våpen* og *Eteokles og Polyneikes*, kan disse settes inn i samme kontekst. Det er kampscener og i en kamp blir det blodutgytelse. De to motivene kan like gjerne være en generisk kampscene med uidentifiserte døde kriger, som Eteokles og

Polyneikes. At disse motivene får en direkte tilknytning til døden og Underverden kommer til syne gjennom bruken av Vanth. Gjennom henne og steinformasjonene hun ofte sitter på får urnene en funksjon som grensemarkør for liminalfasen.

Myten om de to brødrene og deres far er et godt eksempel på hvor uunngåelig skjebnen er. Ødipus ble som liten satt bort for å dø fordi det ble sagt at han kom til å drepe sin egen far. Ødipus ble reddet og møtte i voksen alder tilfeldigvis sin far og drepte ham. Ødipus gifter seg senere med sin egen mor, uvitende at det er henne, og får med henne sønnene Eteokles og Polyneikes. Sønnenes konstante jakt etter makten førte til at Ødipus rett før sin død forbannet sine egne sønner, en forbannelse som kun kunne bli virkelighet gjennom broderdrapet (Buxton 2004:165-166). Uansett hva man gjør vil alltid skjebnen tre inn, den er ikke mulig å løpe i fra. Kanskje kan avbildningene av broderdrapet ses som en henvisning til den uunngåelige skjebnen, billedgjort gjennom Vanths tilstedeværelse. Død er et resultat av skjebnens tråder og er til stede hvordan man enn snur og vender på det.

Motivgruppen *Tre som våpen* er den som likner *Eteokles og Polyneikes* etter duellen mest, med de to krigerne liggende nede. Men figuren med lendekledet, treet og det varierende antall krigere gjør at motivet skiller seg såpass ut at det faktisk kan ha en helt annen betydning. De forskjellige måtene å fremstille krigernes klær og våpen på kan tyde på at det ikke er et spesifikt folkeslag som er avbildet. Vi vet etruskerne lånte mye fra grekerne, men hva er det som tilsier at de ikke kunne få inspirasjon til detaljer fra også andre hold og at motivet viser en lokal (om enn meget spesiell) historie som fant sted i Etruria? Det er ikke funnet mange urner med dette motivet på, hvilket kan tyde på en begrenset kjennskap til motivet. Men det kan også vise til underliggende betydninger og symboler, og kanskje skal man heller se på alle motivgruppene som viser en kamp eller offerscene som nettopp det de er og assosiasjonene slike motiver fører med seg. Det er kampscener hvor det er blodutgytelse og, etter hvert, død.

Handlingene som blir avbildet på veggmalerier og urnerelieffer kan være bilder og symboler for blodritualer. Som nevnt tidligere var det vanlig at etruskerne avbildet disse handlingene i stedet for å faktisk utføre dem. Urnene med kampscener kan derfor vise til gravritualene. At det finnes motiver med mange likheter, som *Tre som våpen* og *Eteokles og Polyneikes*, men med forskjeller, viser ikke bare at etruskerne ikke hadde en kanonisk tekst som tilsa hvordan motiver skulle fremstilles, men også at det kan ligge mer bak motivene.

4.4.2 LIMINAL AVGRENSING OG BESKYTTELSE

Relieffene med porten til Underverden behøver ingen stor beskrivelse. Syresser er ofte assosiert med Underverdets landskap og var hellige for Hades/Aita (Steingraber 2006:70). Girlandere kan være symboler for teltet som ble reist i sammenheng med gravlekene, banketten og *prothesis* for den avdøde.

Symbolismen som ligger i en dør er i den etruskiske konteksten klar. Den kommer fram i inngangspartiene, de falske dørene og porten avbildet på urner. Som markeringer av liminalfasen spilte inngangspartiene en stor rolle og uansett hvilken form inngangen hadde var det tydelig for forbipasserende hva de sa, inneholdt og gjorde, fordi overflater og manipuleringen av dem er viktige elementer for produksjon av mening. Inngangen var en grense mellom de levendes sfære og de dødes sfære. Den markerte skillet mellom lys og mørke.

De malte eller uthugde dørene inne i gravkammeret markerte den siste overgangen for den avdøde. Det var overgangen fra kammeret til Underverden. Enkelte hevder at de avdøde kunne på visse tidspunkt komme tilbake på besøk til de levendes verden, og at dørene inne i kammeret var åpne en kort periode for nettopp denne hensikten. Det var også i slike perioder at forfedrene kunne stå i døren å hilse den avdøde velkommen. Den avdøde kunne altså krysse over tilbake til *vestibulum orci*, men aldri helt opp til jorden igjen. På denne måten kunne de døde ta del i festene som ble feiret i deres ære og dørene ble et symbol på dette (Krauskopf 2006:75). Å dekorere gravkammeret som teltet hvor *prothesis* ble holdt var kanskje en måte å uttrykk denne troen på. Torellis tolkninger av gravmaleriene i Tarquinia understøtter noe av dette. Ikke nødvendigvis tanken om at de døde kom tilbake fra Underverden og tok del i festen inne i kammeret, men at kammeret fungerte som et *vestibulum orci*. Han kaller det et *locus medius* (Torelli 1999:153).

De fleste dørene inne i gravene var dekorerte med rammer rundt. Faktiske dører i gravene var som oftest buede, som for eksempel som byporter, mens de falske dørene var utformet med rette topper som i hus, templer eller graver. De falske dørene kan ses med en dobbelsymbolisme. På samme tid som de skal ses som et tegn på graven og den avdødes hjem, er den også en allusjon til Underverden, bekreftet av Vanth og Charun som flankerer den faktiske døren i, for eksempel, Anina-graven fra Tarquinia, ca. 300 f. Kr. (Serra Ridgway 2000:303, 310).

I følge Lefebvre har en dør uten ramme kun én funksjon og det er å gi gjennomgang. Ved å gi døren en ramme blir den gjort om til et objekt med en funksjon som kan sidestilles med speil eller bilder. En dør kan som objekt være transitiv, symbolsk eller funksjonell. Uansett form hevder Lefebvre at en dør med ramme 'serves to bring a space, the space of a "room" to an end; and it heralds the reception to be expected in the neighbouring room, or in the house or interior that awaits' (1991:209-210). Speil og bilder utgjør sammen med urner de største funngruppene i den etruskiske gravkonteksten. Kanskje kan man se speil og bilder, i dette tilfellet veggmaleriene, med sammen funksjon. De blir en form for kikkehull inn til en annen verden. Det samme kan sies om en dørterskel, i det man går fra en status til en annen. Dører, terskler og grenser hører på en og samme tid til begge eller ingen av rommene de definerer, og i gravkonteksten vil det si de levendes og de døde sfærer (Izzet 2007:36). Kryssing gjennom dører kan ses som en territorial overgang. Den er oftest uttrykt gjennom å passere under portaler og dører eller ved åpning av dører. I visse samfunn er en slik overgang ikke ment symbolsk, det er en faktisk territorial overgang (van Gennep 1960 [1908]:192).

Ved å krysse en terskel forener man seg med en ny verden. Riter som blir utført ved en terskel er riter for overgang og er derfor en viktig handling i gravseremonier og ritualer (van Gennep 1906 [1908]:20). Ser man nærmere på hva ordet liminalitet betyr får terskelen en større betydning. Det latinske ordet *limen* betyr "stokken over og under døren", en terskel til både dør, hus, bolig og oppholdssted. I dette finnes også inngang, grense og begynnelse til noe. Spesielt gjelder dette for kirker, det vil si guddommelige sfærer og grensen mellom to verdener, den dødelige og den udødelige. *Limes* står blant annet for grenselinje eller befestet grenselinje, vei eller sti. Det vil si at den preliminale fasen er *før* terskelen, den liminale *er* terskelen og den postliminale *etter* terskelen. Disse viser til forholdet mellom faktisk romlig overgang og endringer innen den sosiale posisjonen, i det at det er en bevegelse fra en status eller rom til den neste (van Gennep 1960 [1908]:11).

Dørstokken, terskelen, inngangen og de falske dørene i graven er med på å markere grenser. Markering av grenser var viktig i det etruskiske samfunnet. Grenser deler og definerer, og gjennom markeringen av de forskjellige grensene er det klart innenfor samfunnet hva de symboliserer (Izzet 1997:7,10). Gudehimmelen ble delt inn i forskjellige rom etter hva som ble ansett som gode eller "onde" sider og de mer eller mindre gunstige delene. Den var delt

inn etter hvor de forskjellige gudene holdt til og var dermed indikasjoner på hvilken gud som representerte forskjellige hendelser i samfunnet i den profane verden (von Vacano 1960:21).

Tilværelsen ble dermed delt inn i forskjellige rom og sfærer, og det fantes sfærer for det levende og det døde, det profane og hellige, private og offentlige. Hver sfære ble holdt avskilt med grensesteiner, murer eller den liminale grensen, da i form av graven, inngangen og innvendig dekor. Gjennom manipulering av overflate, ved hjelp av fasader, inngangspartier med blant annet apotropeiske dyr, veggmalerier eller relieffer, ble grenser kodifisert samtidig som de lagde identiteter (Izzet 1997:3).

Liminalgrensen var et fremtredende element i gravkonteksten og markerte noe den avdøde måtte krysse eller gå gjennom for å komme seg til Underverden. For de etterlatte kan denne perioden ses som sørgeperioden og gjennom de mange ritualene håndterer og takler de denne fasen. De døde forblir en del av det følelsemessige og mentale livet til de etterlatte, selv om de ikke lenger er fysisk tilstede. Det er derfor lett å tro at de avdøde bare fortsetter sin eksistens et annet sted og at de kanskje kan komme tilbake på besøk. Denne troen manifesteres gjennom en stor variasjon av håp for at de døde skal komme tilbake eller være til hjelp for de etterlatte. Samtidig er elementer av frykt der, frykt for at de døde skal komme tilbake å straffe de etterlatte dersom korrekt begravelse eller ritualer ikke er utført (Iles Johnston 1999:viii). For de etterlatte blir denne fasen den liminale fasen de må gjennom.

Selv om gravarkitekturen endret seg gjennom tidene var markeringen av den liminale fasen og grensen til stede, om enn uttrykt på forskjellige måter. Liminalfasen innebærer at den avdøde befinner seg mellom to verdener og denne må krysses for å komme til Underverden. Maleriene, dørene og relieffene, samt apotropeiske dyr og *cippi*, hjalp til med å markere denne grensen og fasen.

I den sen-etruskiske perioden da urneproduksjonen blomstret opp, gikk produksjonen av veggmalerier ned. Årsaken til disse endringene kan være politiske, sosiale eller religiøse, men det er usikkert. I Chiusi, for eksempel, opphørte gravmaleriene rundt 150 f. Kr. med Tassianaie-graven (Naso 2005:44). Dette er et tidspunkt som stemmer overens med resten av Etruria og noen senere dateringer er på dette tidspunktet ikke lenger mulig (Steingraber 2006:27). Udekorerte graver, som Pellegrina-graven i Chiusi, huset flere urner og sarkofager. Slike graver ble mer vanlig i løpet av den sen-etruskiske perioden. Urnene i de umalte

gravene var rikt dekorerte med motiver av både mytologisk art, lokale legender eller rene representasjoner for Underverden i form av porten til Underverden, Vanth, Charun eller apotropeiske dyr.

Vanth og Charun dukket opp i veggmaleriene som konstante påminnelser om at døden var universell og uunngåelig, samt at de fungerte som en slags voktere for den avdøde. De er liminale figurer som skal hjelpe den avdøde på reisen. De to dukket opp på slutten av 400-tallet f. Kr. på samme tid som apotropeiske dyr sakte, men sikkert, forsvant fra gravarkitekturen. De apotropeiske dyrene fungerte også som voktere av overgangen mellom det levende og det døde, og de skulle beskytte og identifisere den avdøde inne i kammeret ved å skremme bort farer (Izzet 2007:98; Spivey og Stoddart 1990:110; Winter 2009:69). Van Gennep (1960 [1908]:21) kalte slike dyr for ”Voktere av terskelen”.

De apotropeiske dyrene kunne være plassert ved inngangen til graven eller på fasadene og de dukket opp i de tidligste gravene som veggdekor før maleriene viste banketten eller reisen (Steingraber 2006:44). Kun på ett par graver fra den sen-etruskiske perioden finner vi bruken av griffer eller andre apotropeiske dyr i arkitekturen og da kun på fasadegraver i Sør-Etruria, som for eksempel Ildebranda-graven (200-100-tallet) og Lattanzi-graven (Winter 2009:69). De var et bilde på døden og sammensetningen av dyre og menneskeformer gir uttrykk for det virkelige versus det uvirkelige, dødelig versus udødelig og de symboliserer overgangen fra de levendes verden til de dødes verden (Oakley 2004:105). Bruken av griffer i arkitekturen, som for eksempel på takene, er symboler på at døden alltid er til stede og uunngåelig.

Bruken av apotropeiske dyr er klar. De representerte døden og skulle beskytte den avdøde. Men hvorfor holder de i urnerelieffene på en amfora eller vase? Vasen eller amforaen griffene holder kan kanskje bli sett som gravvasen satt ved graven eller brukt til drikkeoffer ved graven. Eksemplarer på slike vaser er å finne i det klassiske Athen hvor hvite *lekythoi* ble brukt i gravkonteksten. På disse vasene ble det avbildet figurer som kan sammenlignes med Vanth og Charun, og det er en av de få gangene at direkte henvisninger til døden og Underverden ble avbildet i Hellas. Dog utgjør vaser med slike avbildninger kun ca. 5 % av *lekythoi* funnet fra denne perioden, noe som viser til en begrenset tiltrekning og at det var et begrenset betryggende element i samfunnet (Oakley 2004:144). Men det er verdt å se nærmere på disse vasene for å kunne vise hvordan de etruskiske elementene var etruskiske og ikke greske eller romerske.

På de hvite *lekythoi* dukker ofte Charon opp i skikkelse som fergemann, samt den underjordiske Hermes som følger den avdøde til Charon, og Thanatos (Død) og Hypnos (Søvn) som også følger den døde. På to eksemplarer, nå i Honolulu og London, finner man også en kvinnelig bevinget figur. Figurens identitet er ukjent, men forslag har vært *eidolon*, Thanatos, Nike, Iris eller Ker (Oakley 2004:135, 137).

Eidolon er små bevingete figurer som dukker opp i de greske avbildningene av Underverden. De flyr rundt Charon, båten og den avdøde, og avspeiler sjeler som befinner seg i dødsriket. Dersom disse er avdødes sjeler, kanskje forfedre som følger den nylig avdøde, kan disse heller sammenlignes med de etruskiske forfedrene som kommer den avdøde i møte. Nike og Iris på sin side er ikke funnet andre steder i gravkonteksten og er dermed ikke sterke kandidater for den kvinnelige figuren.

Ker var en dødsdemon og søster av Thanatos og Hypnos og er ikke funnet på noen andre *lekythoi*. På Kypselos kisten fra Olympia er det derimot en kvinnelig figur som kan være en tidligere avbildning av Ker. Kisten viser den tidligste kjente avbildningen av broderdrapet mellom Eteokles og Polyneikes, og bak Polyneikes står en kvinne. Hun beskrives av Pausanias (II, 493) som grusom av utseende med tenner som et beist og negler som klør. Hvis dette er Ker kan hun være en henvisning til skjebnen til de to brødrene, og med sitt grusomme utseende og som bringer av skjebnen kan hun ses som en blanding av Vanth og Charon (Small 1981:104). I følge Liddel og Scotts gresk-engelsk ordbok betegnes Ker som gudinnen av død og skjebnen, ondt og ugang. Hun er en representasjon og personifiseringen av undergang, død, ødeleggelse, sykdom og all ond skjebne.

I Iliaden blir døden sjeldent omtalt med navn. Før han dør forteller Patroklos Hektor at "også ditt liv er snarlig forbi; ti nær din side står alt den truende død og den mektige skjebnegudinne" (Hom. *Il.* 16, 852-853). Dersom den kvinnelige figuren virkelig er en annen representasjon for Ker vil det si at hun dukker opp som et symbol for Underverden og som bringer av skjebnen. Ut fra beskrivelsene er hun dog en helt annen figur enn Vanth.

På *lekythos*-vasen i London er også Hermes med. Hermes fulgte den avdøde kun til Charon. Kanskje kan da den kvinnelige figuren på vasen være en slags Vanth som følger den avdøde videre. Vasen stammer fra Quadrata-maleren som var virksom 435-415 f. Kr. (Oakley

2004:17). At det ikke er funnet flere eksemplarer på denne figuren i gresk gravkontekst kan tyde på at figuren ikke var av greske opprinnelse. Kanskje er det inspirasjon fra Etruria med tanke på at Vanth dukket opp rundt samme tid.

Ved å kjøpe en slik *lekythos* eller lage spesielle avbildninger forsøkte de etterlatte å godta det som døden brakte med seg. Deres bekymringer og frykt, for både den avdøde og deres egen senere død, ble mindre. Figurene som ble avbildet på disse vasene fungerte som liminalfigurer og representerte fasen den avdøde og de etterlatte måtte gjennom.

4.5 DISKUSJON

Veggmaleriene og de falske dørene i gravkamrene gikk fra å markere overgangen fra de levendes verden til den liminale Underverden, til å markere overgangen fra den liminale Underverden til den virkelige Underverden. Fra å vise starten av reisen viste de enden av reisen. En slik endring er også å se i relieffer som viste porten til Underverden. De startet med å vise avskjeds – eller velkomstscener foran porten, hvor man tok farvel med sine etterkommere eller ble ønsket velkommen av sine forfedre. På urnerelieffene i gruppe 6 ser vi bare porten. I følge Prayon (2004:58) er avskjeds- eller velkomstscenene erstattet med tanken om at den avdøde på dette tidspunktet er frigjort fra de etterlattes varetekt og er kommet trygt fram til Underverden. Den avdøde har allerede passert gjennom porten, som nå er lukket bak ham.

Etruskernes ønske om å komme trygt fram til Underverden ble uttrykt på mange måter, men alle måtene involverte samme ting: den liminale fasen den avdøde måtte gjennom. Gjennom valget av motiver kan vi se tegn og definisjoner av det vi i dag kjenner som liminalfasen. For etruskerne eksisterte ikke et slik begrep. Men deres valg av motiver og gravdekor tyder på en forståelse og forestilling om en fase eller grense den avdøde måtte gjennom og krysse.

Det er vanskelig å gi konkrete svar på hvordan det etruskiske synet eller forestillingene om døden virkelig var ettersom vi har få kilder å forholde oss til, men vi kan se at de hadde sine inndelinger av de levendes og de dødes verden. Spivey og Stoddart (1990:116) spør seg selv om det er mulig gjennom et studie av for eksempel nekropolene å se en etruskisk tro, eller om de kun viser praktiske formål.

Dersom man ser på alle elementene i gravkonteksten i forhold til hverandre skulle dette være mulig. Gjennom de apotropeiske dyrene, *cippi*, Vanth og Charun finner vi elementer som etruskerne anså som beskyttende hjelpemidler i den liminale fasen. De dukket ikke opp samtidig til en hver tid, men tar over funksjonen fra hverandre. Vanth og Charun dukket opp da de apotropeiske dyrene forsvant fra gravarkitekturen, mens *cippi* var i alle sine former i konstant bruk. Som elementer markerte de grensen mellom levende og død, og som grensemarkører var de tydelige for alle som så dem. De var elementer som henviste til døden og dens universelle og uunngåelige natur.

Da de apotropeiske dyrene forsvant og Vanth og Charun dukket opp, endret også veggmaleriene karakter. Fra å avbilde lystige, optimistiske og realistiske motiver viste de imaginære motiver tilknyttet Underverden. Noen forskere hevder at det ble et mer pessimistisk bilde på døden hvor smerte og tortur var skjebnen som ventet den avdøde. Om dette skyldes endringer innen eskatologien, ideologien eller samfunnsmessige situasjoner er vanskelig å si. I følge Spivey og Stoddart (1990:118) var det ikke så stor endring innen dødsforestillingene slik det tidligere er blitt antatt, men heller endringer innen uttrykksformene i gravkunsten. Det var et skifte av fokus på Underverden. Etruskernes forestillinger rundt døden var konstante og en viktig del av gravkonteksten og livet. De var alltid på utkikk etter nye måter å tilfredstille den avdøde på i Underverden.

Gjennom sine utsmykninger utenpå graven med apotropeiske dyr, markeringen av inngangspartier, veggmalerier og senere urnerelieffer uttrykte etruskerne sine forestillinger om døden. Inspirasjonen til de forskjellige uttrykksformene kom fra andre hold, men de dyptliggende forestillingene om et liv etter døden hvor den avdøde skulle leve videre og kunne oppnå udødelighet gjennom blant annet blodoffer var alltid der (von Vacano 1960:26). De forskjellige uttrykksformene, enten de kom fra gresk, romersk eller andre hold, ga etruskerne inspirasjon til å billedgjøre disse dyptliggende forestillingene og dermed liminalfasen. Forestillingene var deres egne, men uttrykksformene var lånte.

I stedet for et skifte til et pessimistisk syn på døden var det heller ny kunstnerisk kunnskap som dukket opp i samfunnet, og som dermed hjalp til med å billedgjøre tankene rundt døden. Small (1981:173) sier at det ikke var en overgang fra optimisme til pessimisme, men at endringene i urnemotivene gikk fra å representere dagligliv og gravskikker til å vise kvasi-historiske representasjoner som hovedsakelig var påvirkninger fra Roma. Torelli (1999:156-

157) og Fiorini (2007:141) mener endringene ligger i overgangen fra tradisjonell gravideologi til inkorporeringen av dionysiske elementer som blant annet ved å vise symposium i stedet for gravlekene. Krisen i dødsideologien dukket opp ved at det ble tatt i bruk greske modeller i avbildningene av reisen ved å bruke Charon i De blå demoners grav. Samtidig er krisen uttrykt gjennom det faktum at graven symboliserte den virkelige Underverden.

Mange av maleriene som stammer fra slutten av mellom-etruskisk periode og starten av sen-etruskiske periode er blitt ansett som blodtørstige og fæle, som for eksempel Françios-graven og Den infernalske quadriga-graven i Sarteano (ca. 330 f. Kr.), Chiusi, som nylig ble funnet (Steingräber 2006:215, 237). De blodtørstige og fæle elementene er blitt tolket som endringer innen eskatologien. Men i Den infernalske quadriga-graven dukker det gamle elementer opp. Griffen er avbildet sammen med løver, bevinget figur, slange, bankettscene og en rødhåret demon som av flere er tolket som en annen versjon av Charon (Steingräber 2006:218). Tilknytningen til Underverden kunne ikke være tydeligere. Griffene er flyttet inn i graven, og kanskje kan man se denne endringen som med endringene av plasseringen av porten til Underverden på urnerelieffene, samt endringen av de falske dørene og deres markering.

Det som dog er spesielt med maleriene i Den infernalske quadriga-graven er at banketten og de liminale figurene dukker opp samtidig. Som nevnt tidligere ble ikke Vanth eller Charon avbildet sammen med symposiumscener eller banketten som fant sted i Underverden. Deres "arbeidsplass" var den liminale Underverden og deres jobb var over da den avdøde hadde passert gjennom porten og kommet fram til den virkelige Underverden.

Dersom disse endringene skulle skyldes et eskatologisk skifte, kan kanskje reisen til Underverden ses som varierte prøvelser som måtte motstås og overkommes hvis man skulle oppnå evig lykke (Steingräber 2006:191). Dette har et hint av dionysiske elementer, som innebærer regenerering og triumf over døden gjennom gjenfødelse (Spivey 1997:116). I følge Torelli (1997, 1999) og Fiorini (2007) er de dionysiske elementene tydelige i de tarquiniske gravmaleriene gjennom bruken av blant annet symposium, *komos* (symposiets festdeltakere), eføy og bevinget fallos. Men gravene Torelli og Fiorini tar for seg stammer hovedsakelig kun fra Tarquinia og dekker en kortere periode. Elementene er ellers lite representert i den etruskiske gravkonteksten. Hvis bruken av greske modeller i gravkunsten skulle være årsaken til endringene, er det kun i De blå demoners grav at Charon dukker opp. At maleriene viste

den virkelige Underverden i stedet for den liminale Underverden tyder mer, som vi så tidligere, på et skifte av fokus enn en eskatologisk endring.

Fiorini (2007:145) foreslår også at det var et skifte til orfiske/pytagoreiske doktriner ved at det ble fokus på heroisering av den avdøde. Orfismen tok høyde for guddommeliggjøring etter døden, men slike privilegier var reservert for de initierte mens de var i live. Pytagoreerne trodde på en transmisjon av sjelen (Dumézil 1970:669). I følge Platon (*Rep.* 363C) var den orfiske himmelen ikke noe mer enn en tilstand av evig drukkenskap. Disse doktrinene er dog også i mindretall i den etruskiske gravkonteksten.

Katastrofe og andre hendelser er noen av teoriene for at det gikk mot pessimisme og fortvilelse i gravkunsten. Det vil si at den gjenspeilte forholdene i livet, hvor Underverden ble sett på som et sted med skrekk og lidelser. Det var en økende tendens i den romerske verden at alle kunne forvente seg oppgjør eller regnskap, samt dom, etter døden (Toynbee 1971:36). Det snudde mer og mer mot en inndeling av en himmel og et helvete, og en tro på individers forpliktelser i livet. Men i mellom og sen-etruskisk periode dukker noen av de mest elaborerte og ambisiøse gravmaleriene opp, kunsten florerte i form av økt relieffkunst og det var en tydelig fokusering på å ta vare på de døde. Underverden var en stor del av det etruskiske samfunnet og de ønsket ikke å skille seg fra markeringene av denne. Den fortsatte fokuseringen på rett behandling av de døde tyder på at hva enn skjedde ellers i samfunnet, ble ikke deres forestillinger om døden berørt. Det var en tro på lykke for den avdøde i det en gikk gjennom porten til Underverden, ikke en idé om angst, farer eller straff som ventet (Toynbee 1971:13-14).

I gravkamrene markerte dørene sammen med maleriene et *locus medius*, *vestibulum orci* og *locus sepulturae*. Som et *locus medius* og *vestibulum orci* var kammeret en transittsone mellom de to verdenene (Steingräber 2006:89). Dørene stod som symboler for starten av reisen og den liminale fasen. I utviklingen av maleriene gikk dørene over til å markere et *locus sepulturae*, overgangen fra den liminale fasen til gjenforeningsfasen. Det vil si gravkammeret og maleriene markerte selve Underverden, ikke teltet hvor *prothesis* ble holdt eller gravlekene som ble utført i nærheten av graven og teltet.

Da veggmaleriene forsvant fra gravkamrene måtte *locus medius* og *locus sepulturae* markeres på andre måter. Ved blant annet å avbilde porten til Underverden på urnerelieffene ble

grensene fortsatt markert. Sypressene som flankerte porten satte handlingen i Underverdens landskap. Girlanderne kan være en henvisning til *prothesis*-teltet og dermed symbolisere de forskjellige gravritualene som fant sted ved teltet. Som med veggmaleriene var det ikke nødvendig i urnerelieffene å vise hva som skjedde videre da man først hadde passert gjennom porten. I etruskernes forestillinger var den avdøde da kommet fram til Underverden. Den avdøde var i den postliminale fasen og var gjenforent med sine forfedre. Han var ankommet sitt siste sjelelige hvilested. Det er derfor på disse relieffene ikke avbildet Vanth eller Charun.

Urnene med Vanth, Charun, griffer eller andre dyr setter relieffene inn i en liminal Underverdenkontekst hvor de er hjelpemidler på reisen. Enderelieffene på mange av kampscene-urnene i denne undersøkelsen hjelper til med å sette også disse inn i en slik kontekst. Reisen til Underverden kunne foregå på flere måter: til fots eller hest, til sjøs med skip, sjømonstre eller andre marine dyr, eller ved hjelpe av biga eller kjerre (Steingraber 2006:90, 188). Ved å avbilde sjømonstre under portaler på enderelieffene blir dette en henvisning til reisen til Underverden, og kanskje kan hestene som dukker opp på Eteokles og Polyneikes-urnen i København (1215a) og gladiatorkamp-urnen Volterra 559 ses som uttrykk for reisen. Hester er hyppig brukt i avbildninger av reisen til Underverden, som blant annet i Baron-graven (510/500 f. Kr.) og Innskrifts-graven i Tarquinia (ca. 530/520 f. Kr.).

Symbolismen som fantes i dørene og veggmaleriene som uttrykte *locus medius* og *locus sepulturae* var blitt flyttet over til urnerelieffene. Vi har derfor urner som er klare representanter for den liminale fasen og uttrykk for hvordan etruskerne så for seg reisen, samt at urnene er tydelige grensemarkører. Men er det mulig å lese en slik symbolisme i urnene som viser kampscener? Eller kan vi her heller se uttrykk for ritualer og gjennom ritualene se urnene som grensemarkører for den liminale fasen?

Plogen som helten bruker i motivgruppe 1 var et viktig redskap i ritualene tilknyttet grunnleggingen av byer. Dette ritualet var en ren etruskisk praksis. Som vi så i utdraget fra Plutark ble plogen løftet opp for å lage rom til porten. Gjennom porten kunne ting fraktes inn og ut uten at man brøt murens hellighet, selv om objektene var ansett som forurensende. Kanskje kan man også i gravarkitekturen se en slik symbolisme. Gravens ytre vegger tilsvarer bymuren og er derfor ansett hellig i det den markerte grensen mellom to sfærer. Gjennom inngangspartiet kunne de etterlatte frakte den avdøde, gravgods, offergaver, mat og drikke

uten at de brøt den hellige grensen. Kanskje kan plogen i *Helten med plogen*-motivet ses som et symbol på slike grensemarkeringer.

I utdraget fra Plutark leser vi også hvordan byens senter ble markert og at dette ble kalt *mundus*. Dette senteret var punktet hvor de to hovedveiene i byen krysset hverandre. I dette krysset som lå midt i byen var det en brønn. Denne brønnen var dekket til av en stor stein, *lapis manalis*, sjelenes port (von Vacano 1960:24). Ved åpning av denne brønnen kom *manes* (sjeler i Underverden som ennå ikke har funnet fred) opp. Brønnen og *mundus* fungerte som en port til Underverden. Også denne praksisen var etruskisk, og romerne tok den i bruk. Gjennom brønnen kommuniserte romerne med Underverden og de døde (Dumézil 1970:662). Om det gjennom denne kommunikasjonen ble ofret til de døde i eller ved brønnen er uvisst. Men det er funnet tegn på at det i den romerske verden ble ofret til de døde, blant annet gjennom rør stukket ned i jorda. Ved å ofre mat, drikke, olje og/eller blod ble de døde holdt i ”live” eller man forhindret at de kom opp av jorden og var mannevonde (Hopkins 1983:234; Toynbee 1971:37). Hvis brønnen var en port til Underverden, vil jeg tro at ofringer fant sted i de tilfellene brønnen var åpen.

Kanskje er det en slik brønn som dukker opp på gladiatorkampmotivene. Gjennom bruken av brønnen på urnene ble forbindelsen med Underverden symbolisert. Dersom det var vanlig med ofringer ved brønnen kan det da også vise til ritualene og ofringene som fant sted i forbindelse med begravelsene eller gravene. Siden brønnen dukker opp i sammenheng med en kampscene kommer også assosiasjonen med blod opp, og kanskje er motivet et symbol for blodritualer. En slik symbolisme dukker også opp i motivene i gruppe 4. I de etruskiske avbildningene av drapet på Troilos blir Troilos heller ofret enn drept ved å gjøre om fontenehuset til et alter, eller ved å vise Troilos sittende på et alter. Uansett om disse relieffene viser Akilles (eller Ajax) som dreper Troilos eller ofrer trojansk ungdom kan de settes inn i en ofringskontekst. Det avkappede hodet gir assosiasjoner til blodutgytelse, hvor blodet drypper ned i bakken. I gladiatorkamper ble bakken nærmest dynket av blod og siden kampene ble holdt i nærheten av graven kan det ses som en ofring hvor blodet skulle sige ned til den avdøde.

De andre kampscenene kan, uansett om de viser en gresk eller lokal hendelse, uidentifiserte eller identifiserte krigere, vise til et slikt ritual. Kamp og blod hører sammen. Det vil uansett være blodutgytelse. Kanskje kan da selve kampscenen som er avbildet ses som et symbol for

blodritualer, og gjennom det blodets effekt som et rensende eller forurensende element. Blod ble i noen tilfeller sprinklet på terskelen for å sikre en trygg overgang innen overgangsriter. I andre tilfeller kunne dørkarmene bli dynket i blod (van Gennep 1960 [1908]:20). Og Fiumi (1976: 49) hevdet at valget av relieffer viste en absolutt preferanse for voldelige hendelser og scener forbundet med blodutgytelse, og at bruken av slike relieffer på urner har en klar sammenheng med begrepet død pålagt av skjebnen, det vil si Vanth.

Blodets forurensende element kan ses som en advarsel mot de levende om å ikke bryte grensen som urnene representerte. Det vil si urnens vegger (og deres innhold) var hellige, akkurat som en bymur eller gravens vegger. Douglas (2002:13) forklarte hvordan handlingen ved å krysse sosiale barrierer eller hellige grenser kunne fremkalle en farlig forurensing som satte hele samfunnet i fare. Før sjelen har funnet ro, det vil si kommet fram til banketten i den virkelige Underverden, er det antatt i enkelte samfunn at sjelen er aktiv og ekstremt uforutsigbar. Så lenge sjelen er aktiv er de etterlatte som tar hånd om liket i fare for dødsforurensing siden kroppen til den avdøde er i ferd med å bryte ned. Ved kontakt med liket kan de etterlatte videreføre farer og smitte til samfunnet. Ritualer og renselsesprosesser blir utført for å forhindre en slik videreføring (Watson 1982:159). Ved kremering i den romerske verden ble asken dynket med vin etter brenningen. Kan det være en erstatning for blod, og hvis så: symboliserer den renselse?

Blodet kan altså gi de avdøde en sjel eller evnen til å snakke. Det kan bli brukt til å rens overganger og dermed sikre en trygg overgang, eller det kan være en advarsel mot å bryte en gravs eller urnes hellige grense. Urnene med kampscener kan knyttes opp mot blod og blodritualer. De får dermed en tilknytning videre til *libri acheruntici* og etruskernes rituelle verden. *Helten med ploegen*-motivet viser ikke bare til en kampscene og dermed blod og blodritualer, men ploegen, som var et viktig rituell redskap, kan symboliserer markeringen av en hellig grense, og som vi så med Remus, er det store konsekvenser dersom grensen brytes.

5. KONKLUSJON

Denne undersøkelsen handler ikke om hvor vidt det var et eskatologisk skifte eller om det var politiske, sosiale eller religiøse endringer som påvirket utviklingen av veggmaleriene og den voldsomme oppblomstringen av urneproduksjon, men at de forskjellige elementene i gravkonteksten viser til kontinuerlige forestillinger om døden og til etruskernes forskjellige gravritualer.

Elementer som symboliserer Underverden og den liminale fasen dukket opp til en hver tid og etruskernes ønske om å gjøre det best mulig for den avdøde på reisen til den virkelige Underverden, ble uttrykt allerede i Villanova-perioden. Dette viser til konstante ideer og tanker om døden. Hvis man ikke ser på flere elementer i gravkonteksten i forhold til hverandre kan man gå glipp av en slik kobling og elementene blir tolket individuelt og separert fra hverandre. Det blir lett å tilegne relieffer et gresk eller romersk opphav, eller sette relieffene inn i en historisk kontekst, fordi man går glipp av det store bildet.

I tolkninger av fortellende relieffer er det viktig hele tiden å ha fokus på den sosiale konteksten de inngår i, det vil si den sosiale konteksten som inneholder menneskers hverdag og syn, ikke den historiske eller politiske rammen rundt. Gravene skulle representere individualitet og individers syn på døden og det som skjer etter. Og det er dermed viktig å se relieffer eller andre elementer i gravene i den konteksten de forekommer i: den etruskiske gravkonteksten.

De liminale figurene kan ses som et felles uttrykk for skjebnen som venter ethvert menneske, i det døden er uunngåelig og universell. Som vi så med eksemplet med Ødipus, Eteokles og Polyneikes kan motivene rett og slett vise til at uansett hva man gjør vil skjebnen innhente deg. I den etruskiske gravkonteksten er ikke denne skjebnen ansett farlig eller skremmende, men den liminale fasen kan inneholde farefulle elementer som, for eksempel, at sjelen gikk seg vill og dermed ble en fare for de etterlatte. Gjennom de liminale figurene og gravritualene tok etruskerne forhåndsregler og forsikret seg at noe slikt ikke skulle skje.

Sang, dans, leker og bankett/fest ved graven er i visse samfunn ansett som veiledende hjelpemidler for den avdøde. Hos Berawan-folket på Borneo skulle sangen og lekene underholde den avdødes sjel, samtidig som sangen inneholdt veibeskrivelser for den avdøde. På denne måten kunne ikke sjelen vandre av gårde og ved senere anledninger være til fare for samfunnet. Veiledet av sangen gikk den avdøde i riktig retning hvor han til slutt ble møtt av sine forfedre som tok ham videre med til de dødes rike. På festen for den avdøde blir døde sjeler tilkalt slik at de kan påse at den nylig avdøde kommer vel frem og blir ønsket velkommen i dødsriket (Metcalf og Huntington 1991:88-89). Prosesjonen etruskerne hadde til graven var akkompagnert av musikk og sang, og kanskje kan også dette ses som en slags veibeskrivelse. På urner blir ofte Charun eller Vanth avbildet sammen med slike prosesjoner. Den avdøde trengte å bli veiledet i riktig retning. Om etruskernes ritualer uttrykte samme formål som hos Berawan-folket er umulig å si, men det kan tas til etterretning i det noen av ritualene er av lik art.

En korrekt begravelse var av største viktighet, ikke bare for de avdøde, men også de etterlatte. Som vi så med Patroklos vandret han foran portene til Hades. Siden han ennå ikke var begravd fikk han heller ikke lov til å komme inn til Hades. Dermed fikk han heller ikke møte sine forfedre eller gudene i Underverden. Han kom dermed tilbake til de levendes verden. Dersom den avdøde ikke hadde Vanth eller Charun som hjelpere, enten som veiledere eller til å kjempe bort eventuelle farer, ville de kanskje ikke finne veien eller takle farene, og dermed utgjøre en fare for samfunnet. Uten en riktig begravelse eller de liminale figurene ville heller ikke de etterlatte kunne takle døden som hadde inntruffet eller perioden de viste den avdøde skulle gjennom. I slike tilfeller fungerte Vanth og Charun som betryggende og trøstende elementer.

I den sen-etruskiske perioden fant store endringer sted. Det var uroligheter mellom Etruria og Roma, gallere kom fra nord, det var omfordeling av land og etruskernes tilværelse var truet. Jeg mener at hvis man ser bort fra slike uroligheter og unngår å tolke urnerelieffer i en slik kontekst, vil etruskiske ritualer og dødsforestillinger komme fram. Urnen i Oslo med sitt meget spesielle motiv symboliserer slike ritualer og forestillinger. Og urnen er ikke enestående i sitt slag. Med sine elementer og assosiasjoner tilknyttet ritualer, kan urnene i denne undersøkelsen settes inn i samme kontekst. At det i Volterra fantes en egen versjon av *Helten med plogen*, kan tyde på at dette var et kjent motiv, handling eller ritual. Chiusi mottok alabast fra Volterra og de to byene var i kontakt med hverandre. Motivene fra Volterra er

riktignok en speilvendt versjon av motivet i Chiusi, men at de begge bruker plogen som et våpen kan være et tegn på at plogen hadde en dypere betydning i relieffene. Komposisjonen i de forskjellige kampscenemotivene er på sett og vis like. Kanskje er de bare forskjellige uttrykksformer for ritualer som var vanlig praksis hos etruskerne. At noen av uttrykksformene var lånt fra grekerne har ingenting å si, for den underliggende beskjeden i relieffene var kjent. Etruskerne lånte motiver for å uttrykke sine ritualer og dødsforestillinger.

Med mindre det dukker opp en tekst som kan forklare hva *Helten med plogen*-motivet faktisk viser, vil det mest sannsynligvis forbli en gåte. Men ettersom det i det etruskiske samfunnet var viktig å markere grenser og rom, enten det var i den profane eller hellige verden, mener jeg at urnene burde ses som grensemarkører mellom den levende og døde sfære og verden. Bruken av plogen i relieffet, og dens betydning i å lage grenser, symboliserer i seg selv at gjennom relieffet er det markert en hellig grense på urnen. Konsekvensene av å bryte hellige grenser blir videre uttrykt i form av ritualene og ofringene som måtte finne sted i etterkant. Ofringene fremkaller blod og gjennom assosiasjonen blod og kamp kan urnene ses som symboler for grensemarkering. Vanth, Charun og de apotropeiske dyrene symboliserer den liminale grensen som måtte krysses og porten til Underverden er avbildningen av selve grensen. De mange steinformasjonene som dukker opp i flere av relieffene symboliserer at handlingene finner sted i den liminale Underverden og hjelper til med å markere denne grensen. Hvis man ser på urnerelieffene og veggmalier som en grensemarkør spiller et eventuelt eskatologisk skifte eller samfunnsmessige endringer ingen rolle. Det er fastlått at uttrykksformene var lånte og at disse endret seg, men behovet for å markere grensen mellom det levende og det døde, og hva som skjedde i perioden mellom disse to verdenene, endret seg ikke.

LITTERATURLISTE

Banti, Luisa

1973 *Etruscan Cities and their Culture*. Oversatt av Erika Bizzarri. B.T Batsford Ltd, London.

Blanck, Horst, Hannes Lehmann og Cornelia Weber-Lehmann

1987 Katalog. Die Gräber von Tarquinia, Chiusi und Vulci, i *Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts*, red. av Horst Blanck og Cornelia Weber-Lehmann, 61-215. Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

Bloch, Maurice og Jonathan Parry (red.)

1982 Introduction: Death and the Regeneration of Life, i *Death and the Regeneration of life*, 1-45. Cambridge University Press. New York.

Bonfante, Larissa (red.)

1986 Daily Life and Afterlife, i *Etruscan Life and Afterlife – A Handbook of Etruscan Studies*, 232-278. Aris & Philips. Warminster.

Briguet, Marie-Françoise

1986 Art, i *Etruscan Life and Afterlife – A Handbook of Etruscan Studies*, red. av Larissa Bonfante, 93-174. Aris & Philips. Warminster.

Brilliant, Richard

1984 *Visual Narratives: storytelling in Etruscan and Roman art*. Cornell University Press. Ithaca and London.

Bruun, Enrico

1870 *I Rilievi delle Urne Etrusche, Vol. I. Coi Tipi del Salviucci*. Roma.

Burkert, Walter

1985 *Greek Religion*. Harvard University Press Cambridge. Massachusetts.

Buxton, Richard

2004 *The Complete World of Greek Mythology*. Thames and Hudson Ltd. London.

Davies, Glenys

1977 Burials in Italy up to Augustus, i *Burial in the Roman World. Council for British Archaeology Research Report, no 22*, red. av Richard Reece, 13-19. The Council for British Archaeology. London.

de Grummond, Nancy Thomson

2006 *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Philadelphia, PA.

De Ruyt, Franz

1934 *Charun: démon étrusque de la mort*. Institut Historique Belge. Roma.

Douglas, Mary

2002 *Purity and Danger – An analysis of concept of pollution and taboo*. Førstetrykk 1966. Routledge Classics Edition. New York.

Dumézil, Georges

1970 The Religion of the Etruscans, i *Archaic Roman Religion Vol. II*. Oversatt av Philip Krapp, 625-697. The University of Chicago Press. Chicago.

Edlund-Berry, Ingrid E. M.

2006 Ritual Space and Boundaries in Etruscan Religion, i *The Religion of The Etruscans*, red. av Nancy Thomson de Grummond og Erika Simon, 116-132. University of Texas Press. Austin.

Fiorini, Lucio

2005 Le necropoli, i *Il Museo della città Etrusca e Romana di Cortona. Catalogo delle collezioni*, red. av Simona Fortunelli, 82-96. Edizioni Polistampa. Firenze.

2007 Immaginario della Tomba. Retaggi arcaici e soluzione ellenistiche nella pittura funeraria di Tarquinia, i *Ostraka 16, nr 1*, 131-147. Loffredo Editore. Napoli.

Fiumi, Enrico

1976 *Volterra: Il Museo Etrusco e I Monumenti Antichi*. Pacini Editore. Pisa.

Haynes, Sybille

2000 *Etruscan Civilization – A Cultural History*. The British Museum Press. London.

Hodder, Ian

1982 *The Present Past*. B. T. Batsford Ltd. London.

Holliday, Peter J. (red.)

1993 Narrative structures in the François Tomb, i *Narrative and Event in Ancient Art*, 175-197. Cambridge University Press. Cambridge.

Homer

2002 *Iliaden*. Oversettelse av P. Østbye. Aschehoug & Co. (W. Nygaard). Oslo.

Hopkins, Keith

1983 *Death and Renewal. Sociological studies in Roman History, Vol 2*. Cambridge University Press. New York.

Iles Johnston, Sarah

1999 *Restless dead: encounters between Living and Dead in Ancient Greece*. University of California Press. Berkely og Los Angeles.

Izzet, Vedia

1997 Declaration of Difference: Boundaries and the Transformation of Archaic Etruscan Society I, PhD-thesis, Newnham College, Faculty of Classics, University of Cambridge.
2007 *The Archaeology of Etruscan Society*. Cambridge University Press. New York.

Jannot, Jean-René

1984 *Les Reliefs Archaiques de Chiusi*. Ecole Française de Rome. Roma.

2005 *Religion in Ancient Etruria*. The University of Wisconsin Press. Wisconsin.

Krauskopf, Ingrid

2006 The Grave and beyond in Etruscan Religion, i *The Religion of The Etruscans*, red. av Nancy Thomson de Grummond og Erika Simon, 66-90. University of Texas Press. Austin.

Körte, Gustavo

1890 *I Rilievi delle urne Etrusche. Volume II, parte 1*. Tip. Della R. Accademia dei Lincei. Roma.

1896 *I Rilievi delle urne Etrusche. Volume II, parte 2*. Tip. Della R. Accademia dei Lincei. Roma.

1916 *I Rilievi delle urne Etrusche. Volume III*. In Commissione Presso Georg Reimer. Berlin.

Lefebvre, Henri

1991 *The production of Space*. Oversatt av Donald Nicholson-Smith. Blackwell. Oxford.

Leland, Charles G.

2002 *Etruscan Roman Remains and the old religion – Gods, Goblins, Divination and Amulets*. Kegan Paul Limited. New York.

Levi, Doro

1935 *Il Museo Civico di Chiusi*. La libreria dello stato. Roma.

Liddel & Scott`s

An Intermediate Greek-English Lexicon. Basert på 7. utgave. At the Clarendon Press. Oxford

Livius, Titus

Ab urbe condita. Volume I – Books I and II og Volume III – Books V, VI and VII. Oversatt av B. O. Foster. William Heinemann Ltd. London.

Lowenstam, Steven

2008 *As Witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*. The John Hopkins University Press. Baltimore.

MacIntosh Turfa, Jean

2006 The Etruscan Brontoscopic Calendar, i *The Religion of The Etruscans*, red. av Nancy Thomson de Grummond og Erika Simon, 173-190. University of Texas Press. Austin.

Marstrander, Sverre

1966 *En etruskisk askeurne i Universitetets Oldsaksamling*. Særtrykk av Viking, dubl. 60. A. W. Brøgger Boktrykkeri A/S. Oslo.

Massa-Pairault, Françoise-Hélène

2000 The Social Structure and the Serf Question, i *The Etruscans* red. av Mario Torelli, 255-273. Thames & Hudson. London.

Metcalf, Peter og Richard Huntington

1991 *Celebrations of Death. The anthropology of mortuary ritual*. 2. utg. Cambridge University Press. New York.

Morris, Ian

1992 *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*. Cambridge University Press. Cambridge.

Museo Archeologico Nazionale Chiusi

2007 *Museo Archeologico Nazionle Chiusi – Guida*. Banca Valdichiana. Toscana.

Naso, Alessandro

2005 *La Pittura etrusca. Guida breve*. “L’Erma” di Bretschneider. Roma.

Oakley, John.H

2004 *Picturing death in Classical Athens – The evidence of the white ground lekythoi*. Cambridge University Press. Cambrigde.

Oleson, John Peter

1982 *The Sources of Innovation in Later Etruscan Tomb Design (ca. 350-100 BC)*. Giorgio Bretschneider Editore, Roma.

Pallottino, M.

1955 *The Etruscans*. Oversatt av J. Cremona. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex.

Patterson, John R.

2000 *Political Life in the city of Rome*. Bristol Classical Press. London.

Pausanias

Description of Greece II, books III-V. Oversatt av W. H. S. Jones og H. A. Ormerod. Førstetrykk 1926, nytrykk 1955, 1960. William Heinemann Ltd, London.

Platon

The Republic I. Oversatt av Paul Shorey. Førstetrykk 1930, nytrykk 1937, 1943, 1946, 1953. William Heinemann Ltd. London.

Plutark

Romulus, i *Vitae Parallelae*. Oversatt av Bernadotte Perrin. Førstetrykk 1914, nytrykk 1928, 1948, 1959. William Heinemann Ltd. London.

Pontrandolfo, Angela og Agnès Rouveret

1992 *Le Tombe dipinte di Paestum*. Franco Cosimo Panini. Modena.

Pontrandolfo, Angela, Agnès Rouveret og Marina Cipriani

2004 *Le Tombe dipinte di Paestum*. Pandemos. Paestum.

Prayon, Friedhelm

2000 Tomb Architecture, i *The Etruscans*, red. av Mario Torelli, 335-345. Thames & Hudson. London.

2004 Reditus ad maiores. Ein Aspekt etruskischer Jenseitsvorstellung, i *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung, band 111*, 45-67. Verlag Philipp von Zabern. Mainz am Rhein.

Pryce, F. N.

1931 *Catalogue of sculpture in the department of Greek and Roman antiquities of the British Museum, Vol I, part II*. British Museum. London.

Quintilian

The Institutio Oratoria of Quintilian III. Oversatt av H. E. Butler. Førstetrykk 1921, nytrykk 1943, 1953, 1959. William Heinemann Ltd. London.

Richardson, Emeline

1964 *The Etruscans - Their Art and Civilization*. The University of Chicago Press. Chicago.

Sande, Siri

1997 Ingvald Undset as a Collector of Antiquities, i *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia. Series altera, vol. 9*, 57-76. Giorgio Bretschneider Editore. Roma.

Serra Ridgway, Francesca R.

2000 The Tomb of the Anina Family, i *Ancient Italy in its Mediterranaen setting: Studies in honor of Ellen Macnamara*, red. av David Ridgway, Francesca R. Serra Ridgway, Mark Pearce, Edward Herring, Ruth D. Whitehouse og John B. Wilkins, 301-316. Accordia Research Institute, University of London. London.

Small, Jocelyn Penny

1981 *Studies related to the Theban Cycle on late Etruscan Urns*. Giorgio Bretschneider Editore. Roma.

Spivey, Nigel

1997 *Etruscan Art*. Thames & Hudson. London.

Spivey, Nigel og Simon Stoddart

1990 *Etruscan Italy*. B.T. Batsford Ltd. London.

Steingraber, Stephan

1985 *Etruskische Wandmalerei*. Belser Verlag. Zürich.

2006 *Abundance of Life – Etruscan Wall Painting*. Oversatt av Russel Stockman. The Paul J. Getty Museum, Los Angeles.

Torelli, Mario

1982 *Typology and Structure in Roman historical Reliefs*. The University of Michigan Press. Ann Arbor.

1997 Limina Averni. Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica, i *Ostraka* 6, nr 1, 63-87. Loffredo Editore. Napoli.

1999 Funera Tusca. Reality and Representation in Archaic Tarquinian Painting, i *The Art of Ancient Spectacle*, red. av Bettina Bergmann og Christine Kondoleon, 147-163. Yale University Press. New Haven og London.

2000 The Apogee. The Ideal Forms, i *The Etruscans*, red. av Mario Torelli, 565-627. Thames & Hudson. London.

2007 Linguaggio ellenistico e linguaggio "nazionale" nella pittura ellenistica etrusca, i *Ostraka* 16, nr 1, 149-170. Loffredo Editore. Napoli.

Toynbee, J. M. C.

1971 *Death and Burial in the Roman World*. Thames and Hudson. London.

Turner, Victor

1969 *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*. 2. trykk 2009. AldineTransaction. New Brunswick.

Van Der Meer, L. B.

2004 *Myths and more on Etruscan stone sarcophagi (ca 350-200 BC)*. Peeters, Louvain-Dudley. MA.

Van Gennep, Arnold

1960 [1908] *The Rites of Passage – a classic study of cultural celebrations*. Oversatt av Monika B. Vizedom og Gabrielle L. Caffee. The University of Chicago Press. Chicago.

Vergil

1989 *Aeneiden*, 7. og 8. bok. Oversatt av Egil Kraggerud. Suttung Forlag. Tangen.

Vighi, Roberto

1958 *The New Museum of Villa Giulia*. Tipografia Artistica A. Nardini. Roma

von Paschinger, Elfriede

1992 *Die Etruskische Todesgöttin Vanth*. Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs. Wien.

von Vacano, Otto-Wilhelm

1960 *The Etruscans in the Ancient World*. Oversatt av Sheila Ann Ogilvie. Indiana University Press. Bloomington.

Walbank, F. W.

1970 *A Historical Commentary on Polybuis, vol. I*. At the Clarendon Press. Oxford.

Warden, P. Gregory

2009 Remains of the Ritual at the Sanctuary of Poggio Colla, i *Votives, Places and Rituals in Etruscan Religion. Studies in honour of Jean MacIntosh Turfa*, red. av Margarita Gleba og Hilary Becker, 107-123. Brill. Leiden.

Watson, James L.

1982 Of Flesh and Bones: the Management of Death Pollution in Cantonese Society, i *Death and the Regeneration of Life*, red. av Maurice Bloch og Jonathan Parry, 155-187. Cambridge University Press. New York.

Winter, Nancy A.

2009 Solving the Riddle of the Phinx on the Roof, i *Etruscan by Definition. The Cultural, Regional and Personal Indetity of the Etruscans. Papers in Honour of Sybille Hanes, MBE.*, red. av Judith Swaddling og Philip Perkins, 69-72. The British Museum. London.

ILLUSTRASJONSLISTE

- Fig. 1: Helten med plogen, gruppe A. Oslo C42477. Foto: Marstrander 1966.
- Fig. 2: Vanth. Vatikanmuseet 16267. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 3: Charun med hammer. Volterra 106. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 4: Helten med plogen, gruppe B med Vanth. Firenze. Foto: Marstrander 1966.
- Fig. 5: Helten med plogen, gruppe B(?). Volterra 516. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 6: Eteokles og Polyneikes, tar opp våpen. Vanth sitter sentralt i relieffet. Volterra 395. Foto: Small 1981.
- Fig. 7: Eteokles og Polyneikes, dødsøyeblikket. Chiusi. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 8: Eteokles og Polyneikes etter duellen, med Ødipus og to Vanth. Vatikanmuseet 19016. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 9a: Tre som våpen. Volterra 326. Foto: Small 1981.
- Fig. 9b: Tre som våpen. London D 41. Foto: Small 1981.
- Fig. 9c: Tre som våpen. Siena 731. Foto: Small 1981.
- Fig. 9d: Tre som våpen. Berlin Pergamon Museum SK 1283. Foto: Small 1981.
- Fig. 9e: Tre som våpen. Palermo 11778. Foto: Small 1981.
- Fig. 10a: Offerscene med avkappet hode, *in situ* i Pellegrina graven, Chiusi. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 10b: Offerscene med avkappet hode. Chiusi. Foto: Marianne Jansen-
- Fig. 11a: Gladiatorkamp. Volterra 130. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 11b: Gladiatorkamp. Volterra 559. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 12: Porten til Underverden. Chiusi. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 13: Griffer som holder på en amfora/vase. Volterra 404. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 14a: Helten med plogen, gruppe A. Vatikanmuseet 16256. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 14b-d: Eteokles og Polyneikes, dødsøyeblikket. Vatikanmuseet 16257, 16254, 16255. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 15: Akilles som angriper/dreper Troilos på et alter. Chiusi. Foto: Marianne Jansen.
- Fig. 16: Akilles som angriper/dreper Troilos mens til hest foran Trojas porter. Chiusi. Foto: Marianne Jansen.

ILLUSTRASJONER



Fig. 1: Helten med plogen, gruppe A. Oslo C42477.



Fig. 2: Vanth. Vatikanmuseet 16267.



Fig. 3: Charun. Volterra 106.

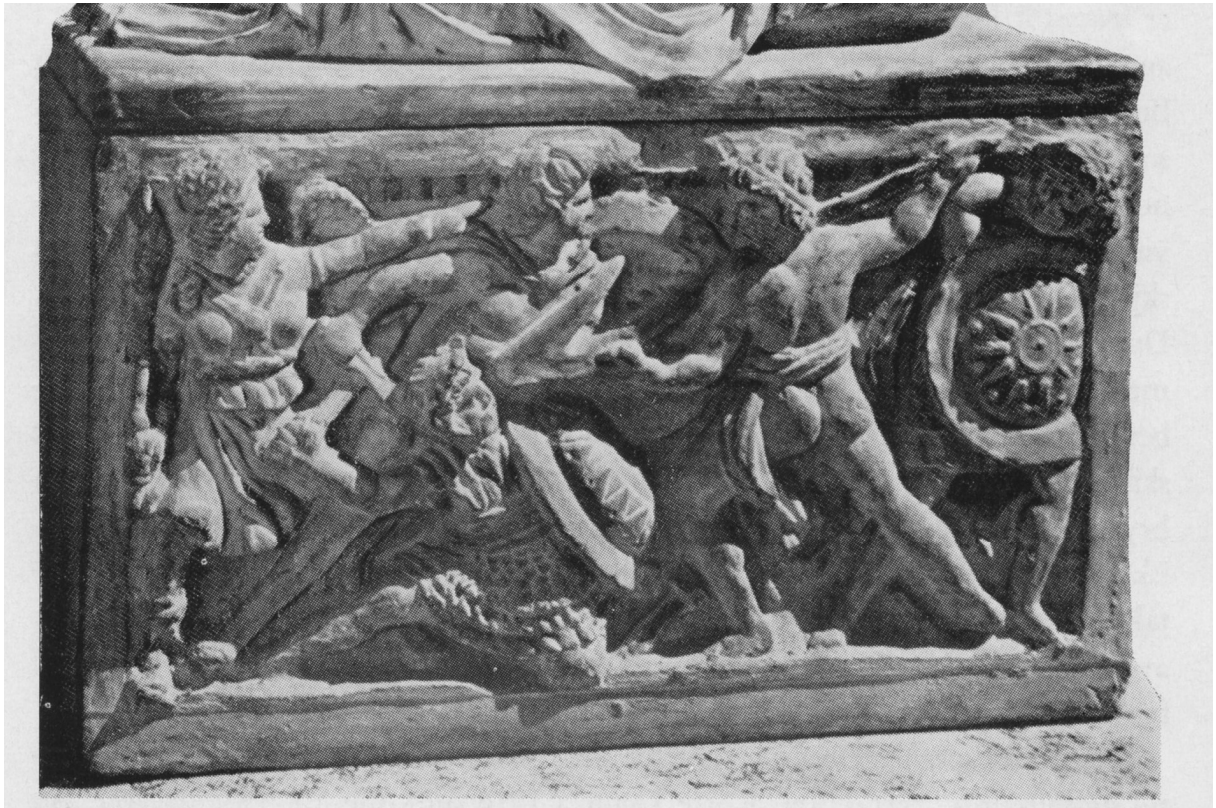


Fig. 4: Helten med plogen, gruppe B, med Vanth. Firenze.



Fig. 5: Helten med plogen, gruppe B? Volterra 516.



Fig. 6: Eteokles og Polyneikes, tar opp våpen. Volterra 395.



Fig. 7: Eteokles og Polyneikes, dødsøyeblikket. Chiusi.



Fig. 8: Eteokles og Polyneikes etter duellen, med Ødipus og to Vanth. Vatikanmuseet 19016.



Fig. 9a: Tre som våpen. Volterra 326.



Fig. 9b: Tre som våpen. London D 41.



Fig. 9c: Tre som våpen. Siena 731.



Fig. 9d: Tre som våpen. Berlin Pergamon Museum SK 1283



Fig. 9e: Tre som våpen. Palermo 11778.



Fig. 10a: Offerscene med avkappet hode, in situ i Pellegrina-graven. Chiusi.



Fig. 10b: Offerscene med avkappet hode. Chiusi.



Fig. 11a: Gladiatorkamp. Volterra 130.



Fig. 11b: Gladiatorkamp. Volterra 559.



Fig. 12: Porten til Underverden. Chiusi.



Fig. 13: Griffer som holder på en amfora/vase. Volterra 404.



a



b



c



d

Fig. 14a: Helten med plogen. Vatikanmuseet 16256.

Fig. 14b-d: Eteokles og Polyneikes, dødsøyeblikket. Vatikanmuseet 16257,16254,16255.



Fig. 15: Akilles som angriper/dreper Troilos på et alter. Chiusi.



Fig. 16: Akilles som angriper/dreper Troilos mens til hest foran Trojas porter. Chiusi.